حين بدت " علامات " على الفرحين بها في بدايــة عامها الثامن كانت وماتزال تطمح فيمن يشدّ عضدها ، ويقــوّي أزرها من قرائها الكرام ، وفي أن تسمع أصواتهم ومقترحاتهم ، وكانت تعدهم بألا تكون وحيدة في ساحة يلفها هاجس المشروعات الثقافية بعامة ، والأدبية بخاصة ، فكانت تتمنى أن يضاف لها رصيفات ، وأخوات تسعد بوجودهن ، فوعد القائمون على النادي أن يكون معها إضافة - " نوافذ " و" الراوي " - مجلّة " عبقر " التي تعنى بالشعر ، بل لم يكتفوا بهذا إذ تلفتوا إلى أصول معرفية وجذور نصوصية تصل الماضي بالحاضر ليمتزجا خدمة للمستقبل ، فكان من ثمار هذا مجلة "جذور " التي تعنى بالتراث ، وحين اكتملت هذه المنظومة " علامات " في النقد و" نوافذ " للترجمة ، و" الراوي " للإبداع القصصي ، و" عبقر " للإبداع الشعري ، و" جذور " للتراث ، فإن الهاجس لدى هيئات تحريرها أن تستمرّ هذه الدوريات حتى يكمل بعضها بعضاً ، وأن تناقش محاور أدبية وفكرية تسهم في تفعيل الحركة الأدبية والنقدية والفكرية في عالمنا العربي .

إن أسرة تحرير " علامات " وهي الأخت الكبرى لهذه الإصدارات تشعر بسعادة بلسم ، وهي تتلقى مزيداً من رسائل الزهو بهذه الدورية "علامات " وسعادتها مزدوجة حين رأت كماً من خطابات الثناء والفرح من قراء هذه الإصدارات من الدوريات ومن محبي نادي جدة الأدبي وهذا التواصل سيزيد من المسؤولية ، ويحمل القائمين على هذه الدوريات مهاماً تزيدهم عمقاً بما يصنعون ، وترقباً لما سيستقبلونه من اقتراح

ونصح ، لتستمر المسيرة ، فتزداد نضجاً ، لأنها ستستفيد من كل هذا التواصل بين هذه الدوريات وقرائها الأعزاء ، وهو تواصل تسعى له هذه الدوريات فرحاً واحتفاءً به .

حفل المجلد الثامن (الأعداد ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢) ببحوث ومقالات كونت محاور نقدية ومراجع معرفية ، لعل أبرزها تلك الدراسات التي تناولت الرواية دراسة ونقداً ومناقشة ، ثم تلك البحوث التي طوّقت المصطلح النقدي والشعري ، ومصطلحات الترجمة ، إذ مافتئت الدراسات تحتاج إلى تأطير لهذه المصطلحات ، ومقاربة لها ، وكان لظاهرة التلقي والتأويل وما وراء النص حظوة في هذا المجلد ، أما الدراسات النقدية التي تسمّت بهذا الاسم " النقد " في طروحاتها فكانت منبثة في هذه الأعداد وبحضور جيد ، وقد فرضت نفسها بالتسمية أما ما عداها من بحوث ومقالات فإنها لم تخرج عن النقد ، ولكنها لم تتفرد لعلم النقد أو تاريخه ، بل ظلت نقداً تطبيقياً أي للنقد نفسه وسيجد القارىء العزيز فيضاً من مقالات تناولت نصوصاً شعرية ، وقصصية وروائية ، وهي نصوص اشتغل لها النقد ، وعالجها ، ولم يكن من همه أن يوردها هنا ، لأنها نصوص مبثوثة في مصادرها .

إن " علامات " وهي تبدو لكم ابنة الثمانية الأعوام ، تشعر أنها أضافت سنة حب منكم وبكم ، فهي حفية بذلك ، وسعيدة بسعادتكم ، وتعدكم أسرة التحرير أن تبذل معها ما يجعلكم أكثر فرحاً حين تلمسون الجوانب المضيئة فيها ، وأكثر حرصاً على تجنيبها زلة الاجتهاد .

هذا وبالله التوفيق ومنه العون .

أسرة التحرير

ظاهرة التلقي في الأدب

محمد علي الكردي

ليس من شك في أن ظاهرة التلقي أو الاستقبال (réception) في الأدب قد اكتسبت شهرة عالمية بفضل الأعمال الرائدة التي قدمها "*هانز روبرت جاوس*" في إطار مدرسة "*كونستانس*"(١) حول جماليات التلقي . إلا أنها ليست بظاهرة مجهولة تماماً في إطار المبدعين أو العاملين بعامة في حقل الدراسات الأدبية ، وذلك حتى قبل ذيوع شهرة هذه " المدرسة " في السبعينيات . ذلك أن هذه الظاهرة كانت تعرف من قبل تحت المسمى العريض لعمليات التأثير والتأثر ، ولكنها ، مثل كل العمليات التي لم ترق إلى مستوى التحديد المصطلحي أو النظري، لم تستطع أن تفرض نفسها كظاهرة علمية متعارف عليها ، وذلك بقدر ما لا تشكل أية واقعة ظاهرة علمية حقيقية بالمعنى الدقيق للكلمة إلا بعد الوعي بها من جهة ، وتحديد أطرها وماهيتها على المستوى المفهومي والنظري من جهة أخرى .

من ثم ، كانت ظاهرة التأثير عملية غائمة وذات طبيعة سلبية بحتة ، بمعنى أن النقاد ودارسي الأدب كانوا كثيراً ما يتحدثون عن المؤثرات وعن انتقال بعض " التيمات " أو التصورات المتقاربة سواء في مجال الدراسات الأدبية العامة أو في مجال الدراسات المقارنة من غير طائل حقيقي يُرجى من وراء هذه المقارنات أو المقاربات إلا تأكيد حقيقة وهمية : وهي أنه لا جديد تحت الشمس أو إثبات بعض الأولويات وكأنما القضية كل القضية تقر في الاعتراف بفضل الآداب أو الثقافات المأخوذ عنها وليس فيما تصنعه الآداب أو الثقافات الخلاقة والمبدعة بما تأخذه عن غيرها . وقد ترقى أحياناً ظاهرة التأثر إلى مستوى الجدية

حينما يسعى بعض النقاد أو الباحثين ليس فحسب إلى تحديد وظيفة القراءة لدى الكاتب نفسه ، أي ليس مجرد خضوعه لبعض المؤثرات بصورة سلبية وظاهرية بحتة كالقول - مثلاً - بأن نجيب محفوظ قد تأثر بكل من "*تولستوي*" و"*دوستويفسكي*" أو "*بزولا*" و" *بلزاك*" و" ديكنز "، وإنما إلى تحديد العناصر التي استخرجها من هذه القراءات وإبراز عمليات التحويل والتشكيل التي أخضعها لها ، وهو ما ينتهي ، في النهاية ، إلى الاعتراف بأن الكاتب المبدع الحقيقي هو الذي يستطيع، بما يقدمه من جديد ، الخروج من دائرة التأثر .

أضف إلى ذلك أن موضوع "*القراءة*" لدى الكاتب لا يمكن تحديده من غير طرح قضية *اللغة* التي يقرأ بها ، أهي لغة أجنبية أم اللغة القومية ؟ وهو ما يطرح بدوره قضية *الترجمة* وأهميتها في المجال الثقافي القومي ، كما يطرح قضية *المستوى الحضاري* في الفترة التاريخية التي يكتب فيها ، وهذه الأخيرة وثيقة الارتباط بما يمكن تسميته بالظروف الموضوعية للقراءة . وخلاصة ما أرمي إليه من ذلك، هو أن عملية تأثر الكاتب بما يقرأ ليست ، في نهاية المطاف ، ضرباً من الاختيارات الذاتية أو العشوائية ، وإنما هي وليدة بعض الشروط أو الظروف التاريخية القَبْلية التي تحكم هذه الاختيارات وتوجهها . وليس من شك في أن هذه الشروط القبلية لا تحد من ذاتية المبدع بقدر ما ترسم له الحدود والأطر العامة التي لا يستطيع أن يتجاوزها ، وإلا أصبح ما ينتجه غير مقبول لعدم تطابقه مع ما يسميه مُنظرو التلقي "*أفق التوقع*". وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه من حساسية رافضة لبعض المؤلفات التي تبدو خارجة على العرف المقبول (مثل "*أولاد حارتنا*" لنجيب محفوظ) أو حاملة لعناصر تبدو كأنها دخيلة على الثقافة المتلقية (ظاهرة ما يسمى بالغزو الفكري) . وأخيراً نرى أن أهم ما يرتبط بالظروف الموضوعية للتلقي هي ظاهرة محاكاة الأنواع أو التيارات

الأدبية الغربية التي عرفها أدبنا العربي الحديث منذ انبثاق وعي المبدعين الوطنيين أولاً على طبيعة التطور الذي أدى إلى تفوق الآخر وتخلف البنى الاجتماعية والثقافية المحلية ، وثانياً على ضرورات التغيير الداخلي وما تتطلبه هذه الضرورات من اختيارات حاسمة ، وهي الاختيارات التي تراوحت تاريخياً بين ضربين من الاستجابات : ضرب يقوم على *العقلانية الموضوعية* وقد تألق في مجال الفكر والنقد ، وضرب يقوم على المشاركة *الوجدانية الذاتية* وقد تألق بعامة في مجال الأدب والتجربة الشعرية سواء في صورتها الرومانسية أو في أشكالها الحداثية اللاحقة .

إن التلقي ، من منظور الكاتب ، هو استجابته كقارئ لمؤثرات تأتيه عبر كتابات الآخرين ربما لرغبات أو ميول خاصة ؛ ولكنها ، على كل حال ، ميول أو رغبات يمكن تفسيرها موضوعياً في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيش فيها . ويبدو لي أنه كلما ازدادت *خصوصية* التلقي عند الكاتب المتلقي كلما تقلصت فرص الاستقبال لدى الجمهور ، ذلك أن استقبال جمهور القراء عادة ما تتم فعاليته بطريقتين : طريقة سلبية ، وهي الرفض والاستنكار وطريقة إيجابية وهي القبول والمشاركة . وليس القبول أو الرفض من قبل الجمهور محكاً موضوعياً ، فهو ليس إلا حكم قيمة يرتبط أولاً بالمستوى الثقافي لهذا الجمهور وطبيعة هذه الثقافة من حيث *الانغلاق* (ثقافة دوجماطيقية أو تقريرية) أو *الانفتاح* ؛ وثانياً بما يسميه نقاد التلقي "*أفق التوقع*"، ويتشكل هذا الأفق من بعض السمات البارزة لعل أهمها هو مطابقة العمل المستقبل للخبرة أو الخبرات الجمالية والفكرية لجمهور القراء إزاء هذا النوع أو اللون الأدبي الذي يتلقونه ، وقد يرجع نجاح هذه المطابقة إلى فطنة الكاتب وقدرته على الإحساس باحتياجات قرائه وتوقعاتهم ، إلا أن تلبية هذه الاحتياجات ليست إيجابية بالضرورة إذ إنه

منها ما هو هابط وغرائزي ، الأمر الذي يؤدي في حالة تلبيتها إلى ترويج نوع من الأدب الرخيص أو الأدب الرائج على المستوى الاستهلاكي البحت ، وهو ليس الأدب الرفيع أو الجيد بالضرورة . وقد يلجأ الكاتب إلى طرائق ووسائل فنية ذات طابع *صدامي* لإحداث نوع من الطفرة الذوقية الضرورية لإيقاظ وعي القراء وإحساسهم بأهمية التغيير والتجديد (كتابات أدونيس ، وجماعة " *الأربعائيين* " أو " *الجراد* ").

إن دراسات التلقي وجمالياته قد قامت أساساً كرد فعل ضد النظريات التي تعزل النص الأدبي أو العمل الفني عن سياقه التاريخي والاجتماعي ، وضد مناهج التاريخ الأدبي الوضعي التي تدرج العملية الإبداعية في إطار الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية العامة من غير تحديد لخصوصيتها ، وبوجه خاص من غير ربطها بتطور الذوق الجمالي وتشكيل الأحكام التقويمية العامة لجمهور القراء إزاء الأعمال الأدبية والفنية . ومن ثم نرى أنه من الضروري أن نحدد أولاً مفهوم أو مفاهيم النص حتى يمكن أن نتبين علاقته بالمبدع والمتلقي على السواء؛ وثانياً المفاهيم الخاصة بعملية التلقي ، كما نظّر لها أهم روادها من مدرسة "*كونستانس* ".

مفاهيم النص :

لقد تطورت هذه المفاهيم وفقاً لتغير الرؤى الثقافية فيما يخص وضع النص الأدبي من مجمل عملية الإبداع الفني والفكري بعامة . وربما تكون السمة البارزة أو الأساسية التي تعرضت للتغيير ، هي التحول الجذري الذي ينقلنا من مفهوم النص "*المغلق* " إلى مفهوم النص "*المفتوح* ". وعلينا ، لكي نفهم طبيعة هذا التحول ، أن نشير إلى نوعين من أنواع انغلاق النص : أولاً ، الانغلاق الدوجماطيقي الملازم

للمفاهيم التقليدية للنصوص وللفكر بعامة ، وهي تقرر أن النص مرفوع عن كل شبهة أو جدال ، وأنه ملزم في حالة وجوده ، ولا يجدر تفسيره من خارجه ، أي بأخذ الظروف الاجتماعية والتاريخية في الاعتبار عند النظر إلى آليات إنتاجه ، وإنما فقط من داخله وفقاً لقواعد إجرائية محددة ومقننة سلفاً ؛ وغالباً ما يرتبط هذا اللون من النصوص بدايةً ، في فهمه وتأويله وتطبيقه ، بالعلوم اللاهوتية والقانونية في الميراث الغربي ، وهي العلوم التي لازمها قيام فن "*الهرمينوطيقا*" أو التأويل (ars interpretandi) الذي يرتكز في آلياته للإرتقاء إلى الدلالات المتضمنة في النصوص المقدسة على أربعة مستويات للمعنى محددة سلفاً من قبل السلطات الدينية والمدرسية ، وهي المعنى *الحرفي* أو اللغوي المباشر والمعنى أو *المغزى الأخلاقي* والمعنى *الكنائي* (allégorique) والمعنى *الرمزي* (anagogique).

مهما يكن من أمر ، فإن تسليم " الهرمينوطيقا " التقليدية بوجود معانٍ متجاوزة لحرفية النص ، يقع على عاتق المفسر النفاذ إلى مكنوناتها ، يفترض بالضرورة التسليم بتعدد معاني ودلالات النصوص المقدسة أو النصوص الكلاسيكية ، وهو ما سيؤدي إلى ضروب من الانزلاقات التي ستقود حتماً إلى انفتاح هذه النصوص على إمكانيات دلالية جديدة ، خاصةً وأن البعد الرمزي سوف يمتزج ، مع الوقت ، بالبعد الزمني أو التاريخي ويؤدي ، في النهاية ، بدءاً من ظهور علوم الفيلولوجيا إبان القرن الثامن عشر ، إلى تحول مبدأ *مستويات المعنى* إلى *اختلاف طرائق التفسير* نفسها ، وتفرعها إلى مناهج لغوية ونفسية وعقلانية وأخلاقية[٢].

أما الانغلاق الثاني للنص فهو الذي تم على أيدي أتباع المدرسة النقدية اللسانية المعاصرة ، ولاسيما التيار *البنيوي* الذي يريد عزل النص الأدبي عن كل ما يتجاوز فضاء الكتابة نفسها سواء من جهة

المبدع أو من جهة السياق التاريخي – الاجتماعي الحامل له ، وذلك في صورة رد فعل ضد المناهج النفسية والسوسيولوجية التي تحلل النصوص الأدبية لا من حيث "*أدبيتها*" (ياكبسون وتودوروف) ، وإنما من حيث كونها وثيقة للتعبير عن نفسية الكاتب وما يعتورها من عقد (شارل مورون وأتباع التحليل النفسي) أو عن الرؤى الطبقية الموجهة لرؤى المبدع (لو كاتش وجولدمان) .

ولم تقم دراسات التلقي إلا تجاوزاً لهذه الرؤى المحدودة أو العزلية للعمل الإبداعي التي تحصر النص الأدبي في نطاق الحقول الدلالية المحايثة له أو في إطار النظام اللغوي المشكل له ، سواء أكانت مفردات هذا النظام أو مكونات هذه الحقول رمزية أو ميثولوجية أو سيمانطيقية تجريدية . والدليل على ذلك هو هذا النقد الصريح الذي يوجهه " جاوس " لأقطاب المنهج البنيوي من أمثال "*نورثروب فراي*" و"*كلود ستروس*" . وذلك بقدر ما تقوم طريقة الأول ، على شاكلة طريقة الثاني ، على نبذ تاريخية العمل الإبداعي وعلى اعتبار النص الأدبي أو الخيالي مجرد " نسق من *المفردات اللغوية* " أو "*شبكة من الصياغات البسيطة*" ، وهو الأمر الذي يسمح لـ "*فراي*" بالعبور من الأساطير البدائية إلى الصور والأشكال الفنية المركبة ، من غير انقطاع يُذكر ، بفضل مجموعة من النماذج الأولية (archétypes) أو الرموز النمطية . إلا أن العامل التاريخي ، الذي تم عزله ، سرعان ما يبرز حينما يفرق الناقد بين وظيفة الأسطورة التحريرية وبين الوظيفة التنظيمية للشعيرة الدينية وكأنما غاية الفن القصوى هي مجرد إلغاء الفوارق الطبقية وتحرير النشاط الاجتماعي من كل العوائق الخارجية .

على هذا النحو أيضاً يقيم "*ليفي ستروس*" فجوة بين *البنية والحدث* ، وهو ما ينتهي به إلى عزل النظام اللغوي ، الذي يشكل لحمة العمل الإبداعي ، عن واقع الحياة وتحويله إلى مجرد *عملية منطقية*

وظيفية ، وهذا ما يدفع " ستروس " إلى اعتبار الرواية نوعاً منحدراً من الأسطورة على شاكلة تدهور النسق بفعل التقويض "*الدياكروني*" أي التاريخي أو الزمني له . ويرى "*جاوس*" في هذا الموقف انعكاساً *للأيديولوجيا الطبيعية* التي استمدها عالم الأنثروبولوجيا من "*جان - جاك روسو*"، والتي تعتبر تطور المجتمعات البشرية من مرحلة الطبيعة، الموازية لعالم الأسطورة ، إلى مرحلة الحضارة المدنية ، التي يزدهر فيها فن الرواية ، نوعاً من التردي والسقوط ، وهو ما يوازي أيضاً أسطورة "*نسيان الوجود*" عند "*هيدجر*" المرادفة لسقوط "*الآنية*" في شراك الوجود الزائف[٣].

إن انغلاق النص يقوم على جدلية محددة ومحصورة سلفاً بين المؤلف والنص ، سواء أكان المؤلف مبدعاً فردياً ، كما نرى في أعمال النويهي والعقاد عن أبي نواس ، أو معبراً عن الضمير الجمعي ، كما تبرز ذلك الرؤية السوسيولوجية للأدب أو ، كما روجت له من قبل المناهج الوضعية التي ترى في الأعمال الأدبية *مرآة* صادقة للمجتمعات التي انبثقت في محيطها . كما أن هذا الانغلاق يُضفي على النص *دلالة موضوعية* تحدد دور القارىء سلفاً ، وهو دور يقوم على الفهم الصحيح والاستيعاب السليم للمضامين ومقاصد الكاتب التي تناط بها وظائف *تربوية وتقويمية* ، كما ينتهي بتحويل القارىء إلى *مستهلك* سلبي يريد أن يتعلم وأن يستمتع ، ذلك أن أهم وظائف الأدب التقليدي المزج بين *التعليم والمتعة* أو التسلية ، وهو ما نلاحظه في أعمال " جورجي زيدان" الذي أراد أن يُعلم الناس التاريخ عن طريق الرواية ، وذلك بمزج الأحداث الهامة ببعض المغامرات العاطفية على سبيل التشويق .

أما النص *الحداثي* ، فهو يختلف عن ذلك كثيراً إذ أنه يقع في بؤرة علاقة ثلاثية الأطراف ، وذلك بقدر ما يشكل هذا النص علاقة تبادلية بين المبدع والقارىء أو الجمهور المتلقي . ولا تبرز هذه العلاقة

إلا بتحليل وظيفة عملية *الكتابة* الإبداعية ؛ فالكتابة تحقق وصيرورة ، وليست مطابقة لأغراض مسبقة أو نوايا ثابتة لدى الكاتب ؛ فهي تفصح وتبين بقدر ما تحجب وتخفي ، وما تفصح عنه هو الظاهر المستهلك ، أو الآني الذي يعبر عن ضرورات اللحظة التاريخية ، وما تحجبه هو مستقبل النص ، أي الإمكانات العديدة التي تجعله قابلاً لقراءات جديدة أو متجددة ، أي أن الكتابة بهذا المعنى تفتح النص وتدخل القارئ – وفقاً لموقفه الثقافي أو وضعه التاريخي – الاجتماعي – كعامل مشارك في إبداع دلالات جديدة . ولولا هذا الانفتاح لما كانت هناك أصلاً قابلية أو إمكانية للتفسير أو الرؤى النقدية المتعددة للنصوص الفذة . من ثم ، ليست هناك قراءة واحدة ، صادقة وأمينة ، للنص الأدبي ؛ بل وكلما تقلصت إمكانيات القراءة المختلفة للنص ، كلما دلت على فقره وعقمه التاريخي . إلا أن هذا التعدد ، وإن كان ينطلق من النص وينتهي إليه ، ليس موجوداً فيه كحقيقة أو ظاهرة أنطولوجية خفية تنتظر الكشف أو الإظهار على الطريقة الإشراقية ، وإنما كإمكانيات قد تظهر وقد لا تظهر، لأن ظهورها مرتبط أولاً بتوافر ظروف موضوعية للقراءة المقترحة ، وهو ما يتطلب في فترةٍ ما وفي ظل ثقافة بعينها ، تحديد ما هو مقبول وما هو غير مقبول تصورياً ، وثانياً بتوافر مناهج نقدية تسمح بتوليد وإنتاج مفاهيم وتصورات جديدة ، وهذه المناهج منوطة بحركة التطور العلمي والثقافي في بلدٍ ما .

وانفتاح النص ، كما يشير إلى ذلك "*أمبرتو إكو* "، انطلاقاً من التجربة الغربية ، نوعان متمايزان : نوع قديم يبدأ مع نشأة حركة *الباروك* " في الفن وينتهي مع بداية الحركة الرمزية ؛ ونوع جديد يبدأ مع هذه الحركة الأخيرة ويستمر إلى يومنا هذا . والنوع القديم ملازم ، في الواقع ، لكل نص إبداعي حقيقي ، إذ إن أي نص متميز لا يكون مغلقاً تماماً ، وإنما يتطلب بعض المشاركة الوجدانية العقلية من قبل القارئ . إلا أن هذه المشاركة تظل محدودة في النوع القديم ولا تتجاوز

معطيات النص وما تتيحه من مشكلات وتنظيمات ممكنة . أما الانفتاح الذي تؤسسه الحركة الرمزية فهو نوع من الانفتاح المنهجي ، إن صح هذا التعبير . ومرد هذا الاختلاف الجذري ، في نظر الناقد الإيطالي الحصيف ، هو أولاً تغير وظيفة الفن على أيدي الشاعر "*ملارميه*"، صاحب مشروع "*الكتاب*" الذي ينوب عن العالم ولا يهدف إلى تصويره؛ وثانياً نهاية الرؤية الأرسطية للعالم القديم ، القائمة على مركزية الأرض، مع بزوغ الرؤية "*الكوبرنيقية*" لعالم لا نهائي وقابل دوماً للاكتشافات الجديدة .

إن الانفتاح الذي يتم مع حركة " الباروك " يفسح المجال لانبثاق شاعرية النظرة وما يلازمها من عمليات الظهور والاختفاء ، وبروز حركة الذاتية وما يعتورها من أحاسيس اللبس والوضوح أو الغياب والحضور تجاه العالم الخارجي بديلاً عن الرؤية الموضوعية القديمة للوجود التي كانت تلعب فيها حاسة اللمس الدور الرئيسي في عملية المعرفة . أما الانفتاح ، الذي يبدأ مع انبثاق الحركة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فيواكب انتشار النظريات الاحتمالية والتكاملية في الفيزياء وغيرها من العلوم ، وهو ما يضع حداً لكل المفاهيم الموضوعية والحتمية التي كانت مهيمنة على العلم الكلاسيكي[٤].

مفاهيم التلقي :

١ - نعتقد أن أهم سمة تميز أدبيات التلقي عن النقد المعني بتحليل العمل الفني في ذاته هو كون هذا النقد الأخير لا يشغل إلا بتحديد حقل الدلالات وآليات اللغة في تضافرها على توليد المعاني داخل النص نفسه ، بينما تنصب جماليات التلقي على تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني ، ومدى إسهام هذا *الأثر* ، بمشاركة جماعة القراء ، على

تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور .

ولقد رأى " *جاوس* "، انطلاقاً من مفهوم " الأثر "، أن عليه ، في البداية ، أن ينقي حقل الدراسات الأدبية مما يشوبه من عقبات منهجية ، ولعل أهمها هي مفاهيم التعبير والتصوير ، أي ربط الأدب بفكرة المرآة التي تعكس نفسية الكاتب أو صورة المجتمع ومشاكله في العمل الفني ؛ كما كان عليه أن يُصوب المفاهيم الموضوعية المهيمنة على حقل التاريخ الأدبي ، وهي التي تشيء الأعمال الأدبية وتعالجها في صورة مواد أولية تقوم بترتيبها وتنسيقها وتحقيبها تاريخياً وكأنها تخضع لعمليات تحول ميكانيكية يخضع فيها اللاحق للسابق ، كما تخضع النتيجة للسبب ويتبع المعلول علته . وكان عليه أيضاً أن يدحض كل ضروب النظريات النقدية المحايثة التي تعزل العمل الفني في نطاق التناص الداخلي أو البَيْني وكأنما يولد النص في عزلة تامة عن الواقع أو الموقف التاريخي الذي يعمل فيه ، على حين أن أهم خصائص الظاهرة الأدبية هي كونها " لغة سياقية "[٥] أي متجاوزة دوماً لحرفية الدلالات والإشارية المباشرة للغة .

من ثم ، فإن الأعمال الأدبية والفنية لا تنفصل ، من منظور التلقي ، عن الآثار التي تحدثها ، وهي آثار تتشكل منها مجموعة من أحكام القيمة الحية التي تتعايش في وعي المتلقين وتتطور بصورة جدلية ، كما يلعب فيها السابق دوراً هاماً في رسم حدود " *أفق التوقع* "، سواء من حيث *الشكل والأسلوب* أو *النوع الأدبي* ، وإن ظل ، مع ذلك دور العمل الإبداعي الحقيقي ليس في مطابقة هذا الأفق وإنما في *خرقه* ، خاصة وأن الأفق السابق غالباً ما يجنح إلى الاستمرارية والاستتباب ، وتثبيت ضروب من التوقعات الاستهلاكية السلبية ، خاصةً على مستوى

المضمون والانفعالات المباشرة ، التي لا تتطلب إشغال فكر أو إمعان نظر، *والوعظ المؤكد للقيم السائدة*(٦).

وإذا كان لمفهوم " أفق التوقع " دور بارز في توجيه المتلقي وتشكيل حسه الجمالي من خلال تجربة حية يتضافر فيها *الذوق والإبداع والتطهير* ، وفقاً للنموذج الأرسطي ، فإن مهمة الناقد تتغير بالتالي ولا تصبح مجرد تحليل أو وصف مكونات العمل الإبداعي أو دراسة عوامل وظروف إنتاجه ، وإنما تتشكل من منظور نموذج " *السؤال – الجواب* " الذي يهيمن على الدراسات الهرمينوطيقية الألمانية(٧). ومفاد ذلك أن كل عمل إبداعي يمثل ، في جوهره ، *إجابة على سؤال ضمني* أو غير معلن كان يشغل معاصريه . إلا أن السؤال الذي يشكل العمل الفني إجابة غير صريحة له ، ليس بالضرورة هو السؤال الذي يشغل الناس على المستوى السياسي أو الأنثربولوجي أو الديني المباشر ، فهو سؤال ملتبس ، سؤال محتمل ومفتوح على الآخر والمستقبل ، ولا يقصد به ، على شاكلة السؤال الفلسفي ، عقلنة الواقع وتحليله ، وإنما *تجاوزه بإبداع بدائل له* عن طريق الخيال والرمز والأسطورة .

على هذا النحو ، لا يمكن أن تكون وظيفة الفن هي محاكاة الواقع أو تمثيله ، وإنما فتح الآفاق على رؤى جديدة للأشياء وتفتيق أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه ، بل وتعديل سلوكه . على هذا النحو أيضاً لا يمكن أن تكون جماليات الفن أبدية أو مستمرة ، كما يذهب عشاق الكلاسيكية ، فهي لا تعيش في المطلق أو بعيدة عن وعي وانفعالات المتلقين ، طالما أن مثال القدماء لا يؤثر فينا لأنه قديم ، وإنما لأنه يدخل في نطاق تجربة تاريخية حية لاتزال فعالة حتى وقتنا الحاضر(٨).

ويُعنى " *جاوس* "، بالإضافة إلى ذلك ، بإبراز جانب " *المتعة* "

في التجربة الجمالية ، وبإعادة تقويمها كوظيفة اجتماعية فعالة ومنتجة، بدلاً من رفضها باسم الموضوعية العلمية ؛ وهو يتجاوز ، على هذا النحو ، مواقف " أدورنو " السلبية التي تدين ، من منطلق النزعة العقلية، المتعة باعتبارها لذة حسية واستهلاكية مباشرة لا تعمل إلا على إشباع حاجات مصطنعة وزائفة ؛ كما يتجاوز المواقف السلبية أو الرافضة الأخرى من المتعة الجمالية مثلما نرى في أعمال "*بيكيت*" بالغة "*التقشف*" والتجريد ؛ أو في رسومات "*جاكسون بوللوك*" و"*برنيت نيومان*" اللذين يريان في فردية العواطف رداً فاحماً على المتعة الجمالية "*الرخيصة*" التي تروجها الوساطات الإعلامية . وأخيراً وليس آخراً ، نراه يسعى إلى تجاوز الوظيفة النقدية البحتة للفن ، وهي الوظيفة المنوطة بالماركسية في محاولتها إيقاف عمليات اتحاد المتلقي بما يشاهده أو يُعرض عليه من "*موضوعات*" جمالية ، اعتقاداً من دعاتها بأن الفن صنو الوهم والاغتراب وتشتيت الاهتمام بواقع الصراع الاجتماعي ، وأخيراً الجري وراء الأحلام "*الطوباوية*"(٩).

إن المتعة الجمالية ، بالنسبة لـ "*جاوس*"، ليست مجرد لذة حسية ، وإنما هي ضرب من الراحة الداخلية والتحرر النفسي من ثقل العمل اليومي وضغوط الضرورات الاجتماعية ؛ وهي ، انطلاقاً من المنظور الكانطي ، غايةٌ في حد ذاتها لما تقوم عليه من غياب المنفعة والمصلحة ، وما تفترضه من تباعد بين الذات والموضوع . كما أنها بإطلاقها لطاقات الخيال ، كما يذهب "*سارتر*"، تحرر الذات المبدعة وتسمح لها بتغييب العالم الواقعي وإعادة بنائه في أشكال وصور جمالية تخاطب كل حواس الإنسان ومداركه العقلية . إن التجربة الجمالية ، في ضوء هذه المفاهيم ، تؤكد غايات الفن الثلاث التي حددها "*أرسطو*"، فهي كطاقة إبداعية (*Poiesis*) تؤكد قدرة الإنسان على تشكيل عالمه وتفريغه من غربته بحيث يصبح مبدعه وسيده ؛ وكقدرة على التذوق

(*aisthesis*) تجدد مداركه وتنشط معارفه الحدسية بتخليصه من القوالب المعرفية الجاهزة ؛ وكقدرة تطهيرية (*catharsis*) تحرره من عبودية الحياة اليومية والمصالح الشخصية الضيقة تأكيداً للقيم وتجديداً لقدراته على السمو وإطلاق الأحكام الجمالية[١٠].

إن " *جاوس* " يسعى ، في واقع الأمر ، إلى إعادة تأكيد الوظيفة الاتصالية للفن ، هذه الوظيفة التي قلقلتها المناهج النقدية الثورية – التي ينعتها الكاتب " بالسلبية "، والتي ارتبطت ، منذ تأسيسها على أيدي " *بومجارتن* " في القرن الثامن عشر ، بشرعية *الأفق الجمالي* بجانب الأفق المنطقي الذي ساد ، للأسف ، مع انتشار المذاهب الوضعية والطبيعية للمعرفة . إن تأكيد مشروعية الرؤية الجمالية هذا يعني وضع حد لوظيفتي التصوير والتمثيل اللتين كانتا تشكلان الطابع الغالب على الرؤية التقليدية للحياة ؛ كما يعني تجدد وتنوع طرق الإدراك ، فإذا كان العلم يجرد الطبيعة من ثوبها الأسطوري ومن أحلام الإنسان بعد الهيمنة عليها بواسطة المفاهيم والمقاييس الكمية ، فإن الفن يؤكد مقاربتنا لها في صورها الحسية المختلفة : السمعية والبصرية والتشكيلية .

وإذا كانت حركة الحداثة الأدبية ، التي تتألق مع " *بودلير* " قد حاولت التحرير الكامل لحواس الإنسان وفصلها تماماً عن الأحكام الأخلاقية حتى تتحقق استقلالية الفن ، وإذا كانت الرؤية " *السلبية* " للفن، التي يمثلها " *أدورنو* " والتيار الماركسي ، تميل إلى إقامة مسافة بين الذات وموضوع تأملها حتى لا تتلاشى أو تُغيَّب في عمليات من الاتحاد أو التماهي مع الأيديولوجيا الضمنية التي تروجها بعض الأعمال الفنية الموجهة ، فإن " جاوس " يرى أن عملية الاتحاد مع الأعمال الإبداعية أساس الوظيفة الاجتماعية والاتصالية للفن ، إذ لولا الاتحاد لما كان هناك مجال للتطهير ، ولا دور للفن في تحرير الإنسان والارتقاء بقيمه ؛ إلا أن ذلك لا يتم ، في نظره ، إلا باستبعاد الاستخدامات المضللة

لحركة التواصل الثقافي من قبل السياسات الإعلامية الشمولية والنزعات الاستهلاكية المغرضة التي تستبدل الخيال المبدع بالمثل الزائفة وحركة التطهر بإثارة الشفقة والعطف والدعوة إلى الوعظ والإرشاد(١١).

٢ – أما "*فولفجانج إيزر*"، وهو القطب الثاني من مدرسة "*كونستانس*"(١٢)، فيميز بين عملية استقبال النص اعتماداً على ردود فعل القراء وأحكامهم، وهو ما يتطلب، في نظره استخدام مناهج سوسيو – تاريخية، وبين فعالية النص نفسه في تحديد وتوجيه طرائق استقباله لدى الجمهور، وهو ما يستدعي اصطناع مداخل نصية ونظرية. وسوف نرى أن هذا الباحث يعني بوجه خاص بهذه النقطة الأخيرة، التي بلورها تحت مسمى "*نظرية الأثر الجمالي*".

ينطلق "*إيزر*" إذن من النص لتحديد أثره على القارىء، وذلك بقدر ما يشكل ظهور النص حدثاً في حد ذاته، وبقدر ما تتواجد عوامل هذا الحدث، الذي يوازي عملية التجديد عند "*جاوس*"، بطريقة مسبقة في النص نفسه. على هذا النحو، يتحدد *الأثر* في صورة الفعل الدينامي للنص، وهو ما لا يتم له إلا باستحداث الجديد، وهذا هو لب الإبداع؛ فالإبداع هو الخروج عن دائرة المألوف وكسر العادات المستتبة، وإلا لما لفت الأنظار ولا أثار الاهتمام؛ على العكس من الاستقبال أو التلقي الصرف الذي يبدو متساوقاً مع أعراف شبه مستقرة للقراءة، وذلك بقدر ما يستجيب هذا الأخير بشكل أو بآخر، لآراء وأحكام تشكلت تاريخياً إزاء النصوص.

إن "*الأثر*" الجمالي يقوم، في نظر "*إيزر*" على جدلية ثلاثية الأطراف تتكون من النص والقارىء وتفاعلهما المشترك. ويختلف الأثر، في هذا السياق، عن التلقي الصرف، الذي يعتمد على حصيلة موروثة من التقاليد والأحكام التفسيرية والرؤى المستتبة، بكونه عاملاً من عوامل التحريك التي تنطلق بدايتها من النص نفسه، وبما يثيره

لدى المتلقي من خواص الإدراك والتصور وإشكاليات التفسير والتأويل. وهو لا يتحقق كفعل دينامي من مخيلة القارىء ووجدانه إلا بعد نبذ المفاهيم التقليدية ، التي سادت حتى القرن التاسع عشر والتي تُعلّق فهم النص على عملية إدراك معانيه ودلالاته الكامنة ، كما لو أن هذه المعاني والدلالات سابقة على ظهور النص ، أو ملازمة لقصدية الكاتب ورسالته التي يريد أن يبلغها للناس . من ثم ، نرى أن *نقد الأثر الجمالي لا ينصب على البحث عن المعنى الخفي* ، وإنما *يسعى إلى استخلاص عناصر العمل الإبداعي وعلاقات التفاعل التي تجمع بينها* . وليس من شك في أنه لا يتخلى تماماً ، بذلك عن عوامل الاتساق أو التناغم بين عناصر الإبداع ولكنه يجعلها *لاحقةً* لا *سابقةً* على العمل الفني نفسه . بعبارة أخرى ، إن وظيفة " الأثر "، كما يقول الكاتب ، *ليست في قدرتها على التعبير عن بعض الدلالات الكامنة* ، *وإنما في عملها على توليد المعاني في وجدان القارىء بإشراكه في هذه العملية التي لا تتم إلا بالتفاعل المتبادل بين النص وبينه*[١٣].

ولا نستطيع ، في واقع الأمر ، فهم أو تبين موقع الأثر الجمالي من نظرية التلقي إلا بعد تحديد قطبي العمل الفني : القطب " *الفني* " البحث الذي يتصل ببنية النص نفسه ؛ والقطب " *الجمالي* " الذي لا يتأكد، وفقاً " *لإنجاردن* "، إلا من خلال أشكال تحقق النص . من ثم ، فإن موقع العمل الفني يتجلى لنا في صورة " مجال مشترك " يتضافر فيه النص والقارىء على إنتاج الأثر وتحديد دلالاته . إلا أن ذلك لا يتم من خلال " *واقعية* " النص ولا من خلال " *استعدادات* " القارىء الذاتية ، فالنص ليس موضوعاً أو كائناً قائماً بذاته وإنما حصيلة علاقة تربطه جدلياً بوعي المتلقي وردود فعله القابلة دوماً للتعين والتجسيد . على هذا النحو ، لا تناط عملية تفسير النص باستجلاء معانيه أو دلالاته *الفعلية* ، وإنما بما يفجره من " *إمكانيات دلالية* " قابلة للتشكيل ، وذلك بقدر ما يمثل العمل الفني بنية " *احتمالية* " غير محدودة الدلالة ، وبقدر

ما ينصرف اهتمامنا لا إلى دلالات قصدية كامنة فيه ، وإنما إلى *فاعلية* تتوجه أساساً إلى متلقٍ إيجابي يشارك في تحديد وصُنع دلالاته[١٤].

ولكن من هو المتلقي أو القارىء الذي نتحدث عنه ؟ إن "*القارىء*" مرتبط ، في الواقع ، بمبدأ النص "*المفتوح*"، الذي أشرنا إليه بصدد أعمال "*أمبرتو إكو*"[١٥]؛ ذلك أن أي نص مفتوح ، حتى ولو كان من النوع القديم ، يقوم على ثنائية المرسل والمرسل إليه . إلا أن الاتصال الذي يتم من خلال العمل الأدبي يختلف عن عملية الاتصال العادية التي تفترض وضوح الرسالة وخضوعها لقواعد وشفرة محددة كما تفترض واقعية السياق أو الموقف الذي تتم فيه ؛ فالنص الأدبي - كما سبق القول - يقوم على بنية احتمالية لا تنسخ الواقع ، وإنما تعيد بناءه ، وفقاً لآليات سوف نعرض لها بعد قليل . ومفاد ذلك أنها تتجه بالضرورة إلى قارىء فعلي أو ضمني . وليس من شك في أن حصر شرائح القراء الفعليين وإخضاع عينات منهم للدرس والتحليل الإحصائي لمما يدخل في نطاق علم الاجتماع الإمبريقي وعمليات استطلاع الرأي ؛ وهي كلها مجالات مشروعة ، ولكنها ليست هي التي تستطيع أن توفر لنا صورة حقيقية عن تطور الأحكام الجمالية العامة ولا عن تشكلها تاريخياً في علاقتها الجدلية التي تربط بين النصوص والقراء .

ولكن إذا كانت البنية الاحتمالية للنص الأدبي تفسح مجالاً للقارىء الضمني ، فذلك لكون هذا القارىء "*وظيفة*" "*من وظائف النص نفسه*" ، وعاملاً هاماً في تشكيل دلالاته وتطويرها ، وفقاً للعلاقة الجدلية الحية التي تربط بينه وبين "*أفق التوقع*". وإذا كان هذا الأفق يفرض عليه ، في الأغلب ، ضروباً من *الاختيارات المسبقة* ، فإن النص المبدع، الذي يخرج عن المألوف ، لا شك دافعه إلى إعادة طرح مسلمات هذا الأفق على بساط البحث ، وإلى المساهمة الإيجابية ، عن طريق علامات الشك في مصداقية الموروث والتساؤلات بصدده ، في إعادة صياغة هذا الأفق .

غير أن "*أمبرتو إكو*" يوضح لنا دوراً خطيراً آخر ، وهو دور *القارىء النموذجي*"[١٦] الذي تقر خطورته على مدى لبس وازدواجية الوظيفة التي يقوم بها . ذلك أن الكاتب حينما يشرع في الكتابة لا يمكن أن تغيب عنه فكرة أو صورة القارىء الذي يتوجه إليه ومدى كفاءته في سد فراغات النص واستكشاف رموزه وإشاراته ؛ وهو ، كما يقول "*إكو*" أشبه بالمخطط "*الاستراتيجي*" الذي يريد تحقيق أهداف بعينها ، والذي تقر مهارته في وضع نفسه موضع القارىء وتوقع ردود أفعاله المحتملة. وقد تكون أهداف الكاتب فنية خالصة ؛ وقد تشتمل على مضامين أيديولوجية غير صريحة ؛ وقد تكون ، وهنا تكمن الخطورة الحقيقية ، استهلاكية رخيصة يقصد بها إلى تملق غرائز القارىء وإلهاب مشاعره ودغدغة أحاسيسه ، كما نرى في الأدب " البورنوغرافي" والإعلامي المضلل والوعظي السافر .

ويتحدث " إيزر " عن أنواع أخرى من القراءة تتراوح بين القارىء "*المثالي*" (idéal)، أي الناقد الحصيف ، والقارىء الملم بفنون اللغة (archilecteur) الذي تناط به ، وفقاً للعالم الأسلوبي "*ريفاتير*"، رصد الظواهر الأسلوبية التي تتخلل النص ، والقارىء "*المطلع*" (informé) الذي يمتلك ، في نظر " فيش "، ناصية اللغة ويتميز بكفاءة أدبية عالية ، والقارىء " المستهدف " الذي يقدمه " فولف " على أنه صورة القارىء في مخيلة الكاتب ، وأخيراً "*منظور القارىء*" في قلب النص نفسه[١٧].

ولربما كان هذا التصور الأخير للقارىء هو أحد الركنين الأساسيين المشكلين لبنية النص الأدبي نفسه ، ذلك أن عمل الكاتب ، وإن كان هو مبدعه الحقيقي ، لا يستقيم ولا يكتمل إلا بمشاركة هذا القارىء الضمني الذي يشكل الإطار المرجعي للنص وبعداً من أبعاده التكوينية . إن هذا القارىء على خلاف الأنواع النمطية السابقة ، يُعد

شرطاً أساسياً من شروط قابلية النص للتلقي أو الاستقبال ، بل إن البنية الفاعلة فيه بقدر ما يتيح له الخروج من حيز الإمكان إلى عالم الفعل والتحقق ؛ فهو بجانب وظيفتي البنية المعرفية والجمالية ، اللتين يلعبهما، يؤكد أثر النص في صورة التوحد مع القارئ الفعلي وتطهيره وتطوير رؤيته للعالم وسلوكه[١٨].

وليس من شك في أن صورة القارئ ، كما هي متضمنة في النص ، قد تكتسب بُعداً نفسياً صريحاً طالما نحن بصدد عملية تأثير وتأثر . ولقد حاول بعض النقاد من أمثال "*نورماند هولاند*" و"*سيمون ليسر*" رد الأثر الجمالي للنص إلى عامل نفساني بحت على أساس أن النص يشكل مجموعة من الدلالات "*المترسبة*" التي تحرك في نفسية القارئ نوعاً من "*الخيال الدفعي*" بصدد موضوعات غالباً ما يميل إلى الاتحاد بها . وقد تكون هذه الموضوعات اجتماعية أو أسطورية ، إلا أنها ترتد في النهاية ، وفقاً للباحثين المذكورين ، إلى دلالة "*لا شعورية*" أساسية ، وهو ما يضفي على الفن ، في نظرهما ، وظيفته الاجتماعية التي تحررنا من مشاعر القلق والاضطراب . ويرى " إيزر " أن هذه الرؤية تعكس ، إلى حد ما ، منظور الأدب الكلاسيكي للمتعة الجمالية التي تشكل ضرباً من الراحة المتوجة للحظات من القلق والمعاناة . غير أنه لا يريد ، في النهاية ، وقف عملية الأثر الجمالي على الجوانب الانفعالية الصرف للعمل الفني ، ويُؤثر النظر إلى النص الإبداعي على أنه "*بنية اتصالية وظيفية*"[١٩]، الأمر الذي يتطلب تحليل العلاقة بين النص والواقع ، وبين النص وذاتية القارئ ، خاصةً وأن النص هو الوسيط الخيالي بين الواقع والمتلقي .

النص ونماذج الاتصال التداولي :

يذهب " إيزر " إلى أن العمل الفني لا يستطيع أن يقدم لنا الواقع

معزولاً عن ذاتية مبدعه ، وهي ذاتية لا يمكن أن تنفصل عن ذاتية القارىء ؛ ومن ثم ، هي تؤثر فينا ربما أكثر مما تقدمه لنا من صور الواقع ومعانيه . على هذا النحو ، يلعب العمل الإبداعي ، القائم أساساً على الخيال ، دور الوسيط بين ما نقرأ وبين الواقع الذي يهدف إلى توصيله لنا . من ثم ، كان من الضرورة بمكان أن تدخل هذه العلاقة الاتصالية في إطار "*برجماتية*" اللغة التي تُعنى بإبراز أثر العلامات اللغوية ووظائف اللغة التركيبية والدلالية والمعرفية أكثر من اهتمامها بنقل مضامينها ومدلولاتها الفعلية .

إن اختيار نموذج الاتصال "*البرجماتي*" أو التداولي تفرضه المقولة التي تحدد الأدب على أنه "*لغة سياقية*"؛ وأنه ، من ثم ، غير معزول عن ضمير القارىء ، وعن الموقف الذي يتجلى العمل الفني أو النص الأدبي فيه . وإذا كان "*البرجماتيون*" من أمثال "*أوستن*" يحددون أنماط الكلام بملفوظات "وصفية" أو تقريرية (constatives) على شاكلة الأحكام التي نطلقها ، وملفوظات "إنجازية" (performatives) مرتبطة بأفعال تحتاج ، على عكس الأولى ، إلى مواقف غير ملتبسة ، فإن "إكو" قد ذهب إلى أنه حتى الملفوظات والمفردات المطلقة لا تخلو من سياقات "معجمية" ضمنية "*ضمنية*" توضح خلفياتها ، وسياقات "مرجعية" أو "*ظرفية*" تشكلت بحكم العادة لتحديد هويتها الفعلية[٢٠].

ومع ذلك تظل هناك مشكلة قائمة بصدد تطبيق نموذج علم الاتصال على الأدب ؛ ذلك أن علم الاتصال يُخضع حقل الاتصال لبعض *القواعد والمواضعات المسبقة* أو الضمنية لضمان سلامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه ، وذلك حتى لا يحدث سوء فهم أو بعض البلبلة التي تعوق الاستجابة المطابقة لفعل الكلام . لذلك عمل "*أوستن*" و"*سيرل*" على استبعاد "*خطاب الخيال*" من المجال "*البرجماتي*" لخلوه

أولا من سياق مرجعي واضح ، وثانياً لعدم احترامه للقواعد والمواضعات الضرورية لقيام عملية الاتصال السليم . غير أن "*إيزر*" يقول لنا بأن خلو الخطاب الخيالي من السياق المرجعي الواقعي *سمة أساسية* له ، فهو يقوم على "*فراغات*" ومساحات بيضاء تدفع القارىء، من خلال الجدلية الحوارية التي تنشأ بينه وبين النص الأدبي ، إلى ابتكار المواقف الضرورية لفهمه واستيعابه . وهكذا يعمل غياب المرجع الواقعي ، كما يذهب "*لوتمان*"، على تعدد وتمايز العمليات "*الإعلامية*" التي يوفرها النص الإبداعي لقرائه . أضف إلى ذلك أنه إذا كانت شروط الاتصال تقوم في أفعال الكلام على ضروب من المواضعات والإجراءات المفترضة (*أوستن*) كإجراءات أولية متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه ، فإن النص الأدبي ينتج بدلاً من ذلك علاماته وإشاراته الرمزية التي تجعله قابلاً للقراءة ، بل للقراءات المتنوعة ؛ فهو لا يرد إلى معانٍ أو دلالاتٍ محددة وواحدة وإنما إلى عالم من *الاحتمالات والإمكانات* التي يجب على القارىء تنظيمها والاستعانة بها في إعادة ترتيب عناصر الواقع من خلال رؤية جديدة للعالم والأشياء .

إن النص الأدبي ، كما يؤكد لنا " إيزر" لا يردنا إلى الواقع الفعلي ، وإنما إلى "*نماذج لبناء الواقع*"، وهي التي تتيح لكل مجتمع تحديد أنساقه ونظمه الإدراكية والتصورية للعالم الخارجي ، كما أنها تخضع لحركة التطور التاريخي وتغير الرؤى العملية والثقافية . والنص الأدبي ، في الواقع ، لا يقبل هذه النظم على علاتها ، وإنما هو يشكل ، بالأحرى ، مجموعةً من ردود الأفعال المتميزة في مواجهة هذه النظم والأنساق ، كما أنه ينتقي منها ما يساعده ، غالباً عن طريق السخرية أو "*الباروديا*" الغالبة على "*باختين*"، على كشف الواقع ورفض الأنماط السائدة من أنماط التفكير وتفسير الواقع والتاريخ[٢١].

بعبارة أخرى ، إن النص الأدبي والعمل الفني بعامة لا يتطابق

مع النظم الدلالية التي تفسر الواقع ، والتي تقوم عليها علاقات القوى المتحققة تاريخياً ، بل هو ، على النقيض من ذلك ، يبرز منطقة الزيف أو النقص التي تقوم عليها هذه النظم إذ إنه يقدم لنا ، عن طريق إعادة ترميز هذه النظم ، عدداً من الاحتمالات الأخرى التي لم تتحقق ، والتي أهدرتها هذه النظم في تأكيدها للقيم السائدة . إلا أن عملية كشف هذا النقص الذي يفجره النص لا تتم إلا من خلال حركة التلقي وقدرة المتلقي على فك عمليات الترميز التي يلجأ إليها المبدع ، وهي عمليات قابلة لإعادة التوظيف عن طريق القراءة والتفسير والتأويل وفقاً للظروف التاريخية المستحدثة ؛ وهذا مما يؤكد خصوبة النص الإبداعي المفتوح إلى ما لا نهاية .

استراتيجيات النص :

إذا كان النص الأدبي يهدف ، في النهاية ، إلى تحقيق التواصل مع المتلقي عبر رؤية جديدة ومبتكرة لعناصر وعلاقات الوجود الخارجي، فإنه ، من غير شك يستخدم آليات خاصة تنبع من سياقه المرجعي الذاتي ، أي مما يقدمه له الأفق الأدبي من عناصر ومعايير مرجعية . إلا أنه يظل على النص أن ينتقي من هذه العناصر والمعايير ما يشكل مجموعةً أو نسقاً من العناصر الوسيطة بينه وبين القارىء أو " *المعادلة* " للواقع . ويطلق " *إيزر* " على طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر مصطلح " *الاستراتيجيات* " النصية .

ويضع " *إيزر* " على رأس هذه الاستراتيجيات نموذج " *الانحراف* " عن المعيار ، الذي يستمده من نموذج الانحراف الأسلوبي ، الذي يدعه "*ريفاتير* " و"*لوتمان* " الشرط الأساسي لشاعرية الأسلوب . غير أنه إذا كان الانحراف الأسلوبي يشكل ، في نظر دعاته ، ظاهرة جمالية بعيدة ، فإن الانحراف الاستراتيجي نسبي ويؤدي وظيفته في

إطار رصيد من الموروثات الثقافية - الاجتماعية . وهو ، بالإضافة إلى تاريخيته ، ليس لغوياً صرفاً ، وإنما ضرب من الشاعرية المولدة أو المفجرة لإمكانيات دلالية وطاقات تأثيرية قادرة على تحريك توقعات القارىء وعلى الاستحواذ على عواطفه ومشاعره وكأن النص يتوجه إليه بوجه خاص . ولعل أهم ما تحدثه ظاهرة الانحراف الاستراتيجي هو شحذها لطاقات رد الفعل تجاه العالم الواقعي .

وبالإضافة إلى وظيفة " *الانحراف* " عن المعيار والمألوف ، تأتي وظيفة " التصويب " التي تعمل على تعديل النماذج الأولية لبناء النص حتى تولد بداخله نوعاً من " *الشفرة الأخرى* "، أو " *أفقاً* " مرجعياً ثانياً لا يمكن فهم النص إلا على أساسه . ذلك أن تنظيم العناصر النصية ، التي يمكن تفسيرها عن طريق عملية التناص ، لا تحول دون انفتاح النص على رؤى أو منظورات تتجاوزه نحو الواقع ؛ وذلك واضح في عملية السرد الروائي ، حيث تبرز رؤية الراوي متضافرة مع رؤية الشخصيات والفعل والحبكة ومنظور القارىء نفسه[٢٢] . ولتقريب ذلك يمكننا أن نمثل لمبدأ " التصويب " بنموذج بناء سردية " *الزيني بركات* " حيث تقوم خلفية أحداث حرب ١٩٦٧ والمجتمع الفاسد المعاصر لها بتصويب أو تعديل النموذج التاريخي الذي تقترحه علينا الرواية ، وحيث نستطيع النفاذ إلى جوهر الواقع المعاصر المؤلم عبر العناصر الأدبية التراثية " *المعادلة* " له في النص نفسه . أما على مستوى الرؤية ، فإنها غالباً ما تشمل ما يسميه " *ألفريد شوتز* " " *الأفق* " و" *الموضوع* "[٢٣]؛ والموضوع هو الرؤية التي نتبناها ، وفي الأغلب ما تكون رؤية الراوي أو البطل ؛ ومن ثم تصبح الرؤى الأخرى هي أفقها التي تتشكل وتتمايز من خلاله . إلا أن الرؤية الكلية تبقى ، في النهاية ، هي " *الموضوع الجمالي* " الحقيقي بما تضفيه على النص من قدرة على تجاوز المنظورات الجزئية ، وعلى إعادة بناء العالم بما يحقق حريتنا ومتعتنا

الخالصة ، وذلك بفضل ما يمثله الفن من " وساطة " بيننا وبين الواقع[٢٤].

جدلية القراءة بين النص والمتلقي :

تقوم العناصر النصية المنتقاة من قبل الكاتب والاستراتيجيات الملازمة لها بتوجيه وتنظيم إمكانيات واحتمالات قراءة النص ، إلا أن القارىء هو المنوط به ، في النهاية ، تحقيقها وإبرازها إلى حيز الفعل . ويسعى " إيزر "، في اهتمامه بإبراز مكونات القراءة الفاعلة داخل النص نفسه ، إلى تأكيد الوظيفة التوجيهية للنص نفسه لما يحتويه من عناصر وتخطيطات تستبق ردود فعل القارىء ، وإن كانت لا تؤتي أثرها المطلوب إلا بمشاركته الفعالة في تكوين دلالات النص ومعانيه العميقة. من ثم ، تبرز جماليات النص لا اعتماداً على كونه مجرد موضوع *"ثابت"* يتأمله ضمير المتلقي ، وإنما بفضل كونه جزءاً لا ينفصل عن عمليات التعديل والتحويل والتفسير التي تتم داخل هذا الضمير والتي تحقق له القدرة على تجاوز المعطيات المباشرة من جمل وتراكيب لغوية وصور جمالية ودلالات يوفرها له العمل الإبداعي .

ذلك أن وضع القارىء داخل النص يقع في بؤرة تقاطع وتلاق بين عمليتي " استبقاء " (rétention) و" استباق " (protention). وينصب الاستبقاء على ما يوفره النص من جمل وصور خيالية ومكونات دلالية وأسلوبية لا تكتسب قيمتها الحقيقية ولا فعاليتها الجمالية إلا بواسطة عملية استباق تقوم بربط وتنظيم وتنسيق هذه المكونات جميعاً في صورة اتساق وتناغم كاملين ، وهو ما يحقق للقارىء قمة المتعة الفنية والتطهير والارتقاء .

إن تشكيل هذه الصورة الجمالية للعمل الفني تعد أساس فهمه

وقابليته للتفسير والتأويل . إلا أن تعدد إمكانيات واحتمالات اختيار عناصر هذه الصورة (gestalt) من قبل القارىء ، وفقاً لاختلاف المواقف والظروف التاريخية والاجتماعية – الثقافية ، لا يجعل من هذه الصورة عملاً نهائياً ... كما يحاول إيهامنا التصور الأفلاطوني أو الكلاسيكي للفن. ذلك أن كل اختيار ممكن للعناصر المشكلة لصورة العمل الفني يغفل ، بالضرورة ، جانباً آخر من الاختيارات الاحتمالية القابلة للتحقق من خلال قراءات أخرى أو لاحقة . ومن ثم ، يتحول النص إلى "حدث" مفتوح قابل دوماً لإعادة التشكيل والتكوين بفضل هذه العلاقة الجدلية المتجددة أبداً بين النص وذاتية المتلقي(٢٥).

وإذا كان النص يمثل حدثاً جديداً بالنسبة للقارىء ، فذلك لأن كل محاولة لبناء صورته في مخيلتنا تنتهي حتماً " باستغراقنا " فيه وتوحدنا معه ، وهي الحالة التي سرعان ما تتلاشى عند إعادة قراءتنا له بسبب ما يلازمها من " انسلاخ " وتباعد عن القراءة الأولى . ومن ثم ، تدخل عمليتا الاستغراق والانسلاخ في علاقة تبادل وتفاعل بين النص وقارئه : الاستغراق يملأ عليه قلبه ويستأثر بكامل أحاسيسه ومشاعره ؛ والانسلاخ ، هو لب العملية النقدية الساعية إلى تعميق فهم النص ، يحول هذا الاستغراق نفسه إلى تجربة ماضية أو إلى "وهم" يهيمن على مداركه لفترة من الزمن ثم يتبدد بفعل القراءة اللاحقة ، وهكذا على التوالي في صور من التناوب بعيدة المدى .

إلا أن تجاوز هذه العمليات المستمرة من تعميق فهمنا للنص وإعادة تفسيره وتشكيله لا ترقى إلى مرتبة الرؤية الجمالية إلا بإدراكنا الواعي لما نحققه ، في النهاية ، من قدرة على تجاوز كل ألوان المكتسبات المعرفية الجزئية والمباشرة المتصلة بالنص ؛ وذلك من خلال رؤية كلية وشاملة تستطيع بفضل زمنيتها التأسيسية ربط التجربة الآنية للتلقي بالتجربة الماضية والانفتاح ، في الوقت نفسه ، على المستقبل

بقدر ما يشكل الآتي نوعاً من الانزلاق المستمر نحو الماضي[٢٦]. ومن ثم، تؤكد عملية القراءة ليس فحسب دينامية النص وقابليته التي لا تنتهي للتفسير والتشكيل ، وإنما أيضاً صيرورة القارىء نفسه كذات واعية لا تحقق وجودها كحرية أساسية إلا بقابليتها دوماً لتجديد رؤيتها لنفسها وللكون من خلال هذا الوسيط الأسمى الذي يشكله الفن .

على هذا النحو نرى أن ظاهرة التلقي ، كما حاولنا رؤيتها وتحليلها عبر أهم تيارات مدرسة "*كونستانس*" الألمانية ، تؤكد لنا هذه الحقيقة الهامة ، وهي أن كل محاولات عزل الظواهر الأدبية والفنية أو الثقافية بعامة عن سياقها الاجتماعي والتاريخي تنتهي حتماً إلى طريق مسدود ، وإن كان هدفها ، وهو مشروع جزئياً ، تسليط الأضواء على العمل الإبداعي نفسه بدلاً من الاستغراق في التفاصيل والاستطراد في ذكر الأحداث الهامشية التي لازالت – للأسف – تسيطر على معظم كتب تاريخ الأدب إلى وقتنا الحاضر . كما أن الرؤية الألمانية للتلقي ، وإن شابتها تاريخياً بعض النزعات المثالية والتهويمات الرومانسية ، على شاكلة القول بأن الفن تجسيد ... لعبقرية الأمة ، لا تنفصل عن تراث الفكر الجدلي الذي يشكل الركيزة الأساسية للفكر الألماني في مقابل نزعات التحليل الأنجلو – سكسونية والعقلانية الفرنسية ، لا جرم ، من ثم ، أن تشكل فلسفة التواصل ، التي حاول " هابرماس " تأسيسها بآخرة، خلفية جديدة رائعة لنظرية التلقي في ربطها بين المبدع والأثر الفني والقارىء.

هوامش البحث :

(١) Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception. Paris, Gallimard (tel) 1978.

(٢) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire. Paris, Gallimard (NRF), 1988, pp. 17 - 21.

(٣) Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception... pp. 118 - 120.

(٤) Umberto Eco, L'oeuvre ouverte. Paris, Ed du Seuil (Points). 1979., pp. 25 - 30.

(٥) Stéphane, Santerres - Sarkany, Théorie de la littérature. P.U.F. (que sais-je ?), 1990, pp. 18 - 20.

(٦) Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception..., pp. 51 - 59.

(٧) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire.., op. cit., pp. 33 - 45.

(٨) Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception..., op. cit., p. 109.

(٩) المرجع نفسه ، ص ص ١٣٧ – ١٤١ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ص ١٤١ – ١٤٤ .

(١١) المرجع نفسه ، ص ص ١٥٥ – ١٦٧ .

(١٢) Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique. Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1984.

يتشكل فريق مدرسة " كونستانس " من جاوس وفولفجانج ، وجوريج ستريدتر ، وفولفجانج بريزيندانج، ومانفريد فوهرمان ، وكارلهينز شتيرل وراينر فورننج ، انظر كتاب " جاوس " : " نحو جماليات التلقـي"، المشار إليه ، في ترجمته الفرنسية ، ص ١٤ .

(١٣) المرجع نفسه ، ص ص ١٤ – ٤٠ .

(١٤) المرجع نفسه ، ص ص ٤٧ – ٥٩ .

(١٥) انظر الهامش رقم ٤ .

(١٦) Umberto Eco, Lector in Fabula, Grasset 1985 (1979). pp. 61 - 82.

(١٧) Wolfgang Iser, op. cit., pp. 64 - 69.

(١٨) المرجع نفسه ، ص ص ٧٠ – ٧١ .

(١٩) المرجع نفسه ، ص ص ٧٨ – ١٠٠ .

(٢٠) Umberto Eco, Lector in Fabula, op. cit., pp. 13 - 24.

(٢١) Wolfgang Iser, op. cit., pp. 122 - 137.

(٢٢) المرجع نفسه ، ص ص ١٦١ - ١٨٠ .

(٢٣) المرجع نفسه ، ص ١٨١ .

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ١٨٢ .

(٢٥) المرجع نفسه ، ص ص ١٩٧ - ٢٣٢ .

(٢٦) المرج نفسه ، ص ص ٢٣٨ - ٢٧٢ .

* * *

النقد العربي الحديث من سلطة الإقصاء إلى إقصاء السلطة

صالح هويدي

تعنى هذه الورقة بما نعده المظهر الأكثر إشكالية وجدلاً في الخطاب النقدي العربي ، ونقصد به ما اصطلح عليه نقادنا تجوزاً بسلطة المنهج النقدي ، بغية تفكيك مفهوم هذه المقولة ، وتبين حدودها ، والكشف عن النتائج المترتبة على تبنيها، ومن ثم تحديد موقفنا من حقيقة وجودها من عدمه .

تنتهي النظرة المتمعنة في علاقة الخطاب النقدي العربي الحديث بالخطاب النقدي الغربي إلى نتيجة مفادها أن هذه العلاقة لم تقم على أساس من التثاقف والحوار المنهجي ، بقدر ما قامت على أساس من الاكتفاء بالإفادة من المنجز الغربي في شكله النهائي الجاهز ، ونقله إلى البيئة الثقافية العربية مجرداً من خلفياته المعرفية ، وأصوله الفلسفية ، واشتراطاته التاريخية . ومن دون محاولة جادة لتهيئة ظروف استنبات موضوعية له ، مما جعل من هذا التثاقف حقيقة منقوصة[*].

ولا ريب في أنه كان لهذا الواقع آثاره السلبية ومظاهره التي تشهدها مسيرة الخطاب النقدي العربي ممثلة في جملة من المواقف ؛ منها ما يتصل بتقدمه وفاعليته ، أو بقيمة كشوفاته واستبصاراته ، فضلاً عن مظاهر الخلط وسوء الفهم والافتقار إلى الوضوح وإلى امتلاك قسمات الواقع وحمولاته . وهو أمر طبيعي في أية علاقة تثاقف تفتقر إلى الوعي بأصول المنجز المنقول ، وبمحركاته الداخلية وعوامل استمراره وتقدمه .

ولعل من أبرز ما انتهت إليه هذه العلاقة من نتائج أنها جعلت من هذا الخطاب النقدي – على ما حقق من تطور نسبي وضخ دماء

جديدة في عروق مسيرته المتجمدة – لا ينفك عن الخروج على إطار (المواكبة) والدوران في (فلك) الآخر .

ويمكن تلمس الاختلاف الجوهري في إطار العلاقة بين خطابنا النقدي وخطاب الآخر . في استناد التبدلات المنهجية الغربية إلى الاشتغال الفاعل على النصوص الأدبية ، والتعبير عن التغير الدائم في الذائقة النقدية والحساسية الجمالية المرتبطة بالتطور الموضوعي للمجتمع وبحركة الفكر فيه .

في مقابل هذا نجد أن الخطاب النقدي العربي محكوم في وجوده وحركة تقدمه واستمراره بخطاب الآخر ، أكثر من كونه محكوماً بآلية عمله الداخلية وبتحولات الحساسية الجمالية ومتغيرات عناصر الشعرية في واقع نصوصه ، مما يجعله في كثير من الأحيان رجع صدى للآخر .

نحاول في هذه الورقة التركيز على ما نراه أكثر خطورة وسلبية من آثار علاقة خطابنا بالآخر ، ونريد بها تلك المتجلية في التصورات الموهومة التي تقترب في نظرها لتبدلات منهجية القراءة والنقد الغربية من نظرتها إلى (الموضة) وصرعاتها تارة ، ومن الخطاب الأيديولوجي تارة أخرى . وهو ما يعكس (تشوشاً) في فهم دلالة مصطلح (المنهج) نفسه في الخطاب النقدي العربي .

من هنا نفهم سر اللغة المتعالية لخطاب النقد العربي إزاء كثير من المناهج النقدية التي شغل هذا الخطاب نفسه بآلياتها زمناً غير قليل، والنظر كما لو أنها نماذج متْحفيّة أو (موضات) تجاوزها العصر ولم تعد صالحة للإستعمال .

يتصل بهذا الموقف وصف هذا الخطاب النقدي عدداً من المناهج بالمناهج الخارجية ووصف آلية عملها باتخاذها النص وظروف تكوينه على حساب النص نفسه . لا فرق في ذلك أن تكون تلك المناهج تاريخية أو سايكولوجية أو سوسيولوجية .

وليس ثمة إمكانية لدى هذا الخطاب النقدي بعد هذا للكشف عن مواضع الخطل والقصور في تلك المناهج . أتكمن في أساس الرؤية المنهجية ياترى أم في الممارسات التطبيقية ومظاهر المبالغة ؟

وهكذا أصبحت الموجهات المحيطة بالنص الأدبي سلطة في نظر المناهج العلمية الجديدة كاللسانيات وما تمخض عنها من مناهج وتيارات كالبنيوية والأسلوبية والسيميولوجية ، مثلما أصبحت لغة تلك المناهج لغة قديمة متخلفة وعقيمة .

إن الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي لا تكمن في نظر المناهج الجديدة في الظروف المحيطة بالنص ، بقدر ما تكمن في البنية الداخلية له ، تلك البنية التي تشكل عالماً مغلقاً لا سبيل إلى الوصول إليه والكشف عن قوانينه إلا بالوسائل العلمية . وهو ما يجعل من النص الأدبي السلطة الأساسية والوحيدة في أي جهد تحليلي أو نشاط نقدي يسعى إلى مقاربته .

نخطىء إذا ظننا أن هذا الاختلاف يقف عند حدود التميز والاستقلال لدى نقادنا ، فقد تجاوز الأمر ليصل إلى حدود التقاطع المنهجي والرفض الفكري ومحاولة نفي الآخر .

لكن الأمر لم يقف عند هذه الحدود ، فكثيراً ما أخذ أصحاب منهج التفكيك وأصحاب منهج جماليات القراءة بإمكانية وجود حقيقة موضوعية متضمنة في النص الأدبي ، يمكن الوصول إليها بالمناهج العلمية بعد أن أعلنوا عن إيمانهم بدور القارىء الذي أصبح في نظر كل منهما مصدر المعاني ومنشىء النص ، منتهين إلى فك ارتباط النص بالقوانين الثابتة التي تحدثت عنها المناهج اللسانية ، وإلى الإعلاء من سلطة القارىء الجديدة والغض من أية سلطة أخرى بعد أن أوكلت للقارىء مهمة إنشاء النص[1].

ويهمنا قبل الدخول في استجلاء الدلالات التي ينطوي عليها موقف نقادنا والنتائج المتمخضة عنها ، أن نقرر حقيقة مفادها أن المناهج النقدية ليست سوى وسائل معرفية ، ومنظورات رؤية ، يقترحها واقع ما ، ضمن اشتراطات تاريخية معرفية ، وحساسيات جمالية خاصة. وهو أمر يجعل من التباين فيما بين هذه النتائج معطى مفترضاً ، ومن التمايز والمغايرة حقيقة مسلماً بها .

لكن هذا التمايز وتلك المغايرة لا ينبغي لهما أن يدفعا بأصحاب المناهج النقدية إلى الادعاء بأحقية أي من المقاربات في امتلاك ناصية النص الأدبي دون سواها من المناهج الأخرى ، واحتكارها لهذا الحق ، ورفضها التسليم بمنطق المقاربات الأخرى .

إن المناداة بهذا الادّعاء إنما يعكس رؤية ترى في الاختلاف الحاصل بين المنظورات المختلفة لتلك المقاربات تعارضاً لا يمكن حله إلا بالنفي والحلول محلها . وهو أمر من شأنه أن ينتقل بالخطاب النقدي من مواقعه المنهجية وآليته العلمية إلى حقل (الأيديولوجيا)[٢] التي تستند إلى قيم مطلقة نهائية تقصي صوت الآخر وتصادر حقه في الحوار .

ولعل ادعاء أي من المناهج النقدية حق امتلاك الحقيقة يعكس نظرة قصدية وموقفاً قبلياً يجافيان روح العلم وموضوعيته .

إن الانطباعية تخطىء حين تتوهم وجود حالة من التماهي بين ذات الناقد والحقيقة الجوهرية للنص . مثلما يخطىء أصحاب المناهج التاريخية والسايكولوجية والسوسيولوجية حين يساوون بين سلطة المعطيات المحيطة بالنص الأدبي والحقيقة الجوهرية لهذا النص .

ولعل أصحاب المنهج البنيوي لم يكونوا بمنأى عن هذا الوهم حين أصروا على قدرتهم على امتلاك الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي وحصرهم إياها في سلطة النص وحده . بل في سياق شبكة علاقاته الداخلية المغلقة التي يستجيب الناقد فيها ممتثلاً لنظامها التشاكلي .

ويشبه أصحاب المنهج البنيوي نقاد الأسلوبية الإحصائية الذين يرون الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي ممثلة في جزئية منه تتصل بوقائعه اللغوية أو الجمالية لا ببنيته الكلية ، حتى ليصبح النص وكأنه محض متوالية عددية معزولة عن سياقها الكلي الذي ينتظمها[٣].

ولا ريب في أن قدراً من الشطط والمبالغة والحماسة قد لحق بطروحات أصحاب مناهج ما بعد البنيوية ، ولاسيما منهج التفكيك ومنهج جماليات القراءة وذلك حين ادّعوا نقل السلطة إلى القارىء وأضفيا عليه دوراً خطيراً من شأنه إعادة تأسيس النص بعدد مرات قراءته.

لابد لنا بعد هذا من وقفة تتفحص مقولات النقاد وادعاءاتهم إمكانية تقديم قراءة واحدية مكتفية بنفسها من جهة وتفحص إمكان اعتماد الناقد على سلطة واحدة يمكن الركون إليها والاطمئنان إلى نتائجها النهائية من جهة أخرى .

لابد بدءاً من التذكير بحقيقة لا مناص من الاعتراف ببداهتها ، تلك هي أن الكاتب ، والقارىء ، والموجهات المحيطة بالنص ، المسهمة في إنتاجه ، ليست (جميعاً) سوى عناصر في نسيج متوالية إبداعية ، يؤثر كل منها في الآخر تأثيراً جدلياً تاركاً فيه بصمة منه أو بعضاً من قسماته .

إن الإقرار بهذه الحقيقة يعني من بين ما يعنيه أن النص الأدبي بنية إبداعية خاصة ، وعلى جانب من التعقيد والتشابك لا يحسن معه النظر إليها من خلال منظور أحادي[٤]. فلقد ثبت على نحو لا يمكن إنكاره، أن النص الأدبي ليس نظاماً من التشاكل العلائقي فقط ، ولا مجموعة من الشفرات الدلالية ، ولا نمطاً من الترميز الخالص . كذلك فهو ليس وقائع تاريخية أو صورة اجتماعية أو بنية نفسية .

إنه بعبارة موجزة تواشج اللفظ مع الدلالة في نمط من البنية النحوية والنسيج الأسلوبي المعبر عن رؤية ما للمؤلف ، والنازع نحو توكيد دلالة خاصة فيه .

ولعل التسليم بهذه الحقيقة من شأنه أن يقودنا إلى القول بأنه يتعذر على منظور واحد تقديم قراءة وفية متكاملة للنص الأدبي ، وأن الإصْرار على تحويل الاختلاف إلى خلاف منهجي وإلى ضرب من ضروب النفي والمصادرة للآخر من شأنه أن يحرمنا من فرص الحوار والإفادة ، ويحول دون الوصول إلى كثير من التوصلات المهمة والمعطيات المضيئة التي تحققها روح التواشج .

إن تخندق النقاد خلف خطوط دفاع وهمية ، واعتصام كل منهج بسلطة واحدة من السلطات التي يدعو إليها ، من شأنه أن يقود مسيرة النقد إلى الإنشغال بلعبة ردود الفعل التي لا طائل وراءها ، والتي يمكن أن تظل تنوء بمظاهر النقص والتطرف ، فضلاً عما يمكن أن يوقعنا فيه من خلاف في الرؤية مجانب للروح المنهجية وفاقد لمسوغاته الإبستمولوجية . فلن يقود اللواذ بسلطة القارىء أو الناقد إلا إلى مزيد من ضروب التأويل الذاتي المعلية من نرجسية القارىء . في حين يقودنا أصحاب المناهج العلمية ، الذين يحصرون السلطة بالنص وحده إلى افتراض وجود تصور موضوعي للنص يمكن للناقد العثور عليه بطريقة من الاستجابة أقرب إلى الامتثال السلبي[٥] منه إلى الفاعلية النقدية .

ولا ريب في أن افتراض وجود تصور موضوعي للنص الأدبي من شأنه أن يقود إلى خفوت صوت القارىء ، وإفراغ فعالية العقل لديه، بوصفه الطرف المستجيب المقابل ، وتحوله إلى محض ذات منفعلة شارحة في أحسن أحوالها .

وإذا كانت هذه النتائج من بين النتائج الكثيرة التي يمكن

الوقوف عليها من واقع الادعاء بتنقل السلطة بين النصّ والقارىء ، فإن لجوء نقاد المناهج النقدية الأخرى إلى نقل هذه السلطة إلى الموجهات المحيطة بالنص والإعلاء من قيمتها ، من شأنه أن يؤدي إلى شحوب النص الأدبي وتهميشه لصالح مكوناته التوليدية ، وإنتاج مظاهر من الازدواج بين المعطيات المنتجة (بكسر التاء) والمعطيات المنتجة (بفتح التاء) .

والحق أن الحقيقة الجوهرية التي كثيراً ما ضاعت في خضم الاختصام في مقاربات الخطاب النقدي هي ؛ أنه ليس ثمة قيمة نقدية جديرة بالبقاء يمكن أن يحتكرها الناقد بعيداً عن الفعالية الجدلية القائمة بين عناصر النص الأدبي (ما يتجلى منها وما يغيب ، ما يتكشف وما يتشفر) مما يجعل الحديث عن سلطة أحادية ضرباً من المبالغة والحماسة غير المجدية ، إن لم يكن ضرباً من الوهم والخرافة .

أود بعد هذا أن نتقدم خطوة أخرى لتفحص حقيقة مقولة السلطة التي لاكها عدد غير قليل من دراسات نقادنا وأبحاثهم في العقد الأخير من قرننا الحالي ، لنتساءل : هل ثمة إمكانية حقاً لافتراض سلطة واحدة في الخطاب النقدي عامة ؟

إذا كان أصحاب المنهج التاريخي أو المنهج السايكولوجي أو المنهج السوسيولوجي يولون عناية خاصة بالموجهات المحيطة بالنص ويمنحونها الأثر الفاعل في تشكيله وتحديد قيمته ودلالته ، فإن هذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى الاعتقاد باستقلال هذه الموجهات ونقائها والاعتقاد من ثم بواحدية سلطتها .

فإذا كانت الموجهات التاريخية هي سيرة المؤلف وعلاقاته الشخصية ومركباته البيولوجية ومكوناته السايكولوجية وتقاليده الثقافية وأحداث عصره ، فإن في هذه الموجهات ما يرجع إلى التراث ،

وفيها ما يرجع إلى التقاليد الأدبية وقوانين التأثير والتأثر ، وهو ما يعني تولدها في أنساق أخرى وتفاعلها معها .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن كثيراً من انعكاسات هذه الموجهات إنما يتجلى من خلل النص ليستدل الناقد على وجودها وأشكالها ، مما يتيح مجالاً للتشكك في مدى دقة الاستنتاج والمماثلة بين حقيقة تلك الموجهات في وجودها الموضوعي المستقل وصورتها النصية. وهو أمر من شأنه التقليل من حجية الاستقلال ودعاوى الإنفراد بالسلطة ولا ريب .

أما الذين ينقلون السلطة من الخارج إلى النص ويعولون عليها تعويلاً كاملاً ، فإنهم يخطئون إذا ما ظنوا أن النص هو مستودع الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن الذات ، وأنه ليس على الناقد سوى استدعائها والإستجابة لندائها . ذلك أن الناقد الذي قدم على مر الزمن دلائل الإنتاج الإبداعي هو منتج آخر ، وذات فاعلة وليست محض ذات منفعلة هامشية[٦] فليس من مقاربة ألسنية أو بنيوية أو أسلوبية لا يكون للقارىء فيها دور في منح العلائق والرموز والآليات والتشاكل والأنساق والدلالات شكلها النهائي ، من جراء الحوار الخصب بين النص والقارىء .

ولو كانت حقيقة النص بمثل هذه الموضوعية والإنفصال لما حظينا إلا بقراءة واحدة للنص الواحد . لكن الأمر خلاف ذلك تماماً ، إذ تجد القراءات المختلفة تداخل نسقي للنص والقارىء وحوار صوتيهما حواراً جدلياً[**] يصعب معه الفصل بين سلطتيهما ومن ثم تحديد ما يعود إلى سلطة النص ومعطياته بشكل دقيق . ذلك أن الذي يقرر الحقيقة الموضوعية للنص هو المتلقي الذي يكشف عن حيثياته الداخلية ، مما يجعل هذا النص مستنداً إلى القارىء ومرتبطاً به ارتباطاً مشروطاً ، فضلاً عن أن القارىء يصبح هنا مصدر الرؤية والرواية التي تلزمنا

بقبولها ، فليس ثمة نص موضوعي وإنما ثمة على الدوام نص مؤول مباشر (بفتح الشين) هو محصلة لتداخل عمليتي الإنتاج والتلقي(٧).

وإذا كان نقد استجابة القارىء قد جاء ليتجاوز مواقف أصحاب النقد الموضوعي الذين أصروا على رؤية النص بوصفه بنية محايثة وحصر السلطة فيه ، فإنهم لا ريب بالغوا في منح الذات القارئة بعداً إطلاقياً يتسع مع اتساع سلطة التأويل ومدياته غير المحدودة ، متجاهلين بذلك ما في النص(***) من أبعاد أقرب إلى الثبات النسبي كأبعاد اللغة(٨) والأسلوب وموجهات النص الخارجية المتجلية في بنيته الفنية إلى جانب أبعاده الأخرى النسبية كالبنى والتراكيب والعلاقات والدلالات .

من هنا فإن معنى النص وحقيقته الجوهرية لا يعودان إلى سلطة القارىء وحدها ونشاطه التأويلي ، بقدر ما يعودان إلى حالة الإندماج الفاعل والحوار الخصب فيما بين نسقيهما ، وهما نسقان لا يفكان ارتباطهما بنسق المعطيات المكونة للنص الأدبي ولا ريب .

على هذا النحو يمكن القول إن نقاد كل من المنهج التاريخي والمنهج السايكولوجي والمنهج السوسيولوجي يصادرون سلطة النص والمؤلف معاً لصالح سلطة جوهرية محصورة في موجهات النص الخارجية حين يتحدثون على لسانهما (النص والمؤلف) في حين يصادر نقاد المناهج الشكلية ، والنقد الجديد ، والبنيوية سلطة المؤلف وسلطة الموجهات المكونة وسلطة القارىء (إذا ما استخدمنا مصطلحاتهم لصالح الإبقاء على سلطة النص أو سلطة تشكل علاقاته وأنساقه الخاصة) .

أما نقاد جماليات القراءة فإنهم يفتحون الباب واسعاً للنشاط التأويلي من واقع اقتراح نقل السلطة للقارىء والإرتياب بالحقيقة الموضوعية للنص والتقليل من سلطته وإقصاء سلطة الموجهات المحيطة بالنص .

والحق فإن من المتعذر الحديث عن (سلطات) في مجال النقد ، فليس ثمة سلطة يمكن تسميتها بـ (سلطة النص) ، إذ ليس النص في محصلته النهائية سوى فعالية قرائية لمجموعة من الصور والعلامات المحايثة والذاتية ، الخارجية والداخلية . مثلما هو متعذر الحديث عن سلطة القارىء ، لأن القراءة ليست نشاطاً إكراهياً[٩] أو فعلاً تهويمياً منفلتاً هدفه تشييد عالم ليس له وجود إلا في ذهن القارىء .

في الوقت نفسه لا نرى إمكانية للحديث عن (سلطة الموجهات الخارجية) ، فليس لهذه المعطيات وجود عياني في النص ، بقدر ما لها تجليات فيه ، على جانب من الخصوصية والتعقيد .

إن الخطاب النقدي الذي يبدو محصلة لمباشرة الناقد النص لم يكن في يوم ما جهداً أحادياً . إنه مستودع لما أراد المبدع قوله ، وما تركت فيه ظروف العصر وملامحه من ثيمات وقسمات ، وما وسمته علاقات المجتمع من آثار ، وما أفرزته دواخل المبدع من تعرجات وتوق واحتباسات ، وما سمحت به الثروة اللغوية والمخزون الثقافي والملكة الأسلوبية وأفاضت به على المبدع ، وما أسهمت فيه التشكلات الفنية والعلاقات غير المحسوبة وغير الواعية ، في لحظة الكتابة الإبداعية وتجلياتها الخاصة الفريدة ، المتأبية على إرادة منشىء الخطاب ، فضلاً عن الطبائع المختلفة لأذهان القراء المتلقين للخطاب الأدبي ، من حيث ظروف القراءة ، والاهتمام وقوة الحدس ، والحساسية ، والثقافة والخبرة ، والوعي ، والذكاء ، وقوة الحافظة ، والبصيرة ، والموضوعية ، والموقف الاجتماعي ، واللحظة التاريخية ، والمكونات النفسية . وهي العوامل المتحكمة في شكل تلقي القارىء الخطاب ، وطريقة استيعابه له ، وتصوره بنيته ، وإدراكه معطياته .

هكذا نلمس تداخلاً في الأنساق ، وصراعاً بين الاستراتيجيات ، ينتهي إلى القارىء الذي يعيد إنتاج صورتها ، معدلاً من شفراتها ،

ومبيناً علاقاتها بالمنطق العقلي تارة ، وبالطاقة الإنفعالية أخرى ، وبالآليات العلمية ثالثة ، حتى ليمكن القول إن لكل قارىء مصفاة تجعله كالموشور الذي تنعكس الأشعة من خلله ، متحللة ، ليكتسب النص من جراء مروره به قيماً جديدة وأبعاداً إضافية ودلالات خاصة ، تختلف من قارىء إلى آخر ، باختلاف طبيعة كشوفاتهم واستراتيجيات توجهها إلى النص وطريقة تفاعلهم معه وفهمهم إياه .

إن الطبيعة المجازية للنص الأدبي والعوامل الشعورية وغير الشعورية المتحكمة فيه تجعل من الصواب القول إن ما يراه المبدع من رؤية يريد إيصالها إلى القارىء هي ليست الرؤية نفسها التي تتجلى للقارىء في نهاية المطاف . فبين طبيعة الرؤية كما هي في ذات المبدع ونصه المنجز مسافة تفقد فيها تلك الرؤية شيئاً من أبعادها ، تحريفاً وتعديلاً وإضافة .

إلى جانب هذا فإن بين النص الأدبي والقارىء مسافة أخرى تختلف من واحد إلى آخر ؛ في اتساعها وضيقها ، وضوحها وغموضها، وبما يجعلها مختلفة من قراءة لأخرى ، ومتميزة من ظروف إنتاجها ، تبعاً لإمكانات القارىء في إجراء تعديل على الرسالة ، مانحاً إياها شكلها ودلالاتها ، حتى ليمكن القول إنه ليس كل ما يريد النص قوله يتجسد واضحاً في البنية الشكلية للنص[١٠].

هكذا تبدو الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي شديدة المراوغة والتعرج والإختلاف تبعاً لانكساراتها على سطوح عاكسة ، تشبه كثيراً انعكاس الضوء على ضروب من العدسات المقعرة والمحدبة والمستديرة.

هكذا تغدو الموجهات المحيطة بالنص جزءاً لا يتجزأ من بنية النص التكوينية كما يرى إيكو[١١]، مثلما تغدو الفعالية القرائية جزءاً لا يتجزأ من هذه البنية . وهو أمر يقتضي منا إحلال قانون التكامل بين مناهجنا بدلاً من قانون النفي والإجتثاث والإقصاء .

ليس المقصود بإحلال قانون التكامل بين المناهج بطبيعة الحال الجمع بينها جمعاً حسابياً(****)، لأن ذلك من شأنه أن ينتهي بنا إلى مواقف تلفيقية غير مجدية وغير واقعية . إنما المقصود أنه ليس من المحتم أن تتقاطع الرؤية السوسيولوجية أو السايكولوجية مع الرؤية البنيوية مثلاً أو مع نظرية القراءة أو مع التحليل السيميولوجي في إطار التواشج والوحدة التي ترى تجليات البنية السوسيولوجية أو السايكولوجية في إطار من الأنساق المتشابكة أو الشفرات المنتظمة في بنية نص أدبي ما .

ولعل هذا هو ما عبر عنه (فوكو) في حديثه عن البنيوية قائلاً إن فيها " فائدة لأولئك الذين ينظرون إلى الغابة ولا يرون الأشجار"(١٢). مشيراً بذلك إلى الطابع الهيكلي (العلائقي) لهذا المنهج .

من هنا فإنه ليس ثمة تعارض مثلاً بين سعي البنيويين لاكتشاف شبكة علاقات بنية الخطاب الأدبي وطبيعة تلك البنية التي يمكن أن تكون ذات طابع سوسيولوجي أو سايكولوجي . فليس صحيحاً أن معطيات الرؤية السوسيولوجية أو السايكولوجية قد توقفت عن التأثير ، إذ ما يزال كثير من معطيات الدرس النفسي تمتلك مصداقية وفاعلية لا تتعارض مع مساعي المناهج المتمحورة حول النص أو مع مساعي البنيويين أو مع مناهج جماليات القراءة والتقبل التي يمكن أن تلتقي مع معطياتها الإبستمولوجية . وما يصدق على معطيات الدرس النفسي يصدق على الرؤية السوسيولوجية في تفسير الظواهر الثقافية وارتباطها بالمجتمع .

ولا مراء في أننا في كل مرحلة وعصر نجد أن بعضاً من آليات هذه المناهج يصيبها الوهن والضمور ، بسبب من طبيعة اللحظة التاريخية ومتغيرات الرؤية الإبستمو - جمالية وتبدلات الحساسية الأدبية ، لتقوى آليات مناهج أخرى تبدو أكثر استجابة لمتطلبات تلك المرحلة ومواءمة لروح ذلك العصر .

إن التسليم بهذه الحقيقة لابد من أن يفضي بنا إلى التمييز بين موقفين في الخطاب النقدي يرى أولهما : أن النقد التاريخي والنقد السايكولوجي والنقد السوسيولوجي والنقد البنيوي على سبيل المثال مناهج عفى عليها الزمن وصارت (موضة) قديمة لم تعد تعبر عن متطلبات العصر . في حين يرى الثاني : أن ضروب النقد المذكورة لم تعد (وحدها) المعبرة عن روح العصر ولحظاته التاريخية ، وعن الحقيقة النهائية للنقد .

إن قيام المناهج النقدية المختلفة على ضروب مختلفة من العلوم والثقافات والمفاهيم والآليات والخبرات والإلتماعات المتنوعة بتنوع حقولها يجعل من هذه المناهج منظورات محدودة ومقترحات منقوصة ووسائل غير مكتفية بنفسها . بل إنها تجعل هذه المناهج مرشحة لأداء ضرب من النشاط ، وشكل من الكشف يتميز من الكشوف الأخرى ومنظوراتها التي إن اهتمت بزاوية تجاهلت زوايا أخر لا تقل عنها أهمية.

من هنا فإنه ليس من مصلحة النص الأدبي أن يحتكر الخطاب النقدي منهجاً واحداً يمنحه ملامح النموذج المتكامل القادر على الوصول إلى قراءات صحيحة ، إذا ما أدركنا تداخل السلطات النقدية وخرافة استقلالها ، فضلاً عن احتواء هذه المناهج في صميمها على أنظمة تأويلية[13]، تمثل استراتيجيات متمايزة ، يتدخل القارىء فيها جميعاً ، في إيجاد الشفرات والكشف عن الأنساق والاهتداء إلى العلاقات والعثور على الدلالات ، ضمن حالة من ضم النص إلى النسق الشخصي للقارىء ودمج أفكاره وتصوراته الخاصة به[14].

ولعل هذا هو ما جعل الحديث عن عملية النقد – على الدوام – أمراً متعذراً ، وعن الحديث عن وجود حقائق موضوعية وقراءات صحيحة ضرباً من ضروب المبالغة والحماسة غير المسوغة . وهو أمر

لابد أن ينتهي بنا إلى استبدال لفظة أسرار النص الأدبي بلفظة الحقائق الموضوعية أو القراءات الصحيحة للنص .

لقد انتهى الأمر بـ (رولان بارت) مثلاً الذي تنقل بين مناهج خارجية وموضوعية إلى التنازل عن إيمانه بعملية النقد[١٥] وعن عده السيميولوجيا علماً إلى عدها مغامرة للأدلة ، منتهياً إلى رؤية نقدية تقول بـ (لذة النص)[١٦].

ولعل (رينيه ويليك)، الناقد الأكثر حماسة للتحليل الداخلي للنص، وتصنيفاً للمناهج النقدية إلى داخلية وخارجية ، اعترف بعد مرحلة التنظير الأولى بمبالغته في هذه التفرقة وبعجز هذه المناهج عن الوفاء الكامل بمهماتها ، حين قال :

" ولقد كنت دعوت باستمرار إلى التركيز بشدة على دراسة العمل الفني نفسه . وقد أكون قد بالغت في التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب ولكنني لاأزال عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقاً مما لا يصله تحليل الأسلوب كلغة "[١٧].

هنا يمكن القول إن الاعتصام بسلطة الموجهات المحيطة بالنص الأدبي من شأنه أن يقصي فاعلية أنساق وموجهات أخر لها الأثر الكبير في منح النص مداه النهائي وقيمته الحقيقية كعلاقات البنية النصية ونسيجها الأسلوبي وتراكيبها التشاكلية من جهة ، وتوصلات الذات القارئة إلى تحليلات الإمتداد العمقي لطبقات النص ودلالته الثرة من جهة أخرى .

إن التعويل على سلطة النص بوصفه بنية محايثة أمر لا تؤيده طبيعة الظاهرة الأدبية نفسها وطريقة تشكلها ، بفعل موجهات خارجية مختلفة ، فضلاً عن إقصاء هذه النظرة لدور القارىء بوصفه نسقاً آخر وبنية لا غنى عنها لإدراك حقيقة النص . فليس النص في حقيقته كما

أسلفنا سوى رؤية القارىء واستراتيجيته المنجلية في القراءة وإعادة الإنتاج والتأويل ، وهو ما يفضي إلى بقاء النص ويحول دون موته وسجنه في أطر تاريخية .

ولا ريب في أن المبالغة في فعالية القراءة والنظر إليها بوصفها سلطة مكتفية بنفسها أمر من شأنه أن يتجاهل المعطيات الموضوعية ويقصي إمكانية وجود معطيات تكتسب أبعاداً شبه نسبية في النص ، ليفضي إلى نشاطات ذاتية ودروب تأويلية تفك ارتباط نتائج الفعالية القرائية تلك بمعطياتها الموضوعية وتفاعلها المثمر .

إن الوعي بالمزالق التي يقودنا إليها إصرار نقادنا على الرؤية الواحدية ، والإعلاء من سلطتها في الإقصاء ، من شأنه أن يجنبنا الوقوع في أخطاء تلك الممارسات الناقصة ليمنحنا قدرة على إقصاء أية سلطة قبلية تدعي لنفسها القدرة على امتلاك الحقيقة وتنصب من نفسها بنية نرجسية ذات محتوى أيديولوجي .

إن انتقال خطابنا النقدي من استراتيجية سلطة الإقصاء (النرجسية) إلى استراتيجية إقصاء السلطة ، خطوة على طريق خروج هذا الخطاب من أسر التبعية والتهميش ، وامتلاك القدرة على إنضاج حواره مع الآخر ، بهدف استعادة ملامحه المستلبة .

ولست على يقين فيما إذا كنا بحاجة ، ونحن نشارف على الإنتهاء من ورقتنا إلى التوكيد ثانية على أنه ليس المقصود بإقصاء السلطة الواحدية القول بالمساواة فيما بين السلطات ، إذ يظل مبتدأ الفعالية القرائية ومفتاحها ، فضاء النص وجسده الورقي الذي ينبغي أن يكون البوابة الأساسية والمنطلق الرئيس لتلمس أصداء السلطات المختلفة وأطيافها المتداخلة ، ضمن نظام صياغته وإمكانات مقاربة القارىء له وشكلها .

الهوامش

(*) لا يقتصر طابع التثاقف المنقوص والعلاقة غير الطبيعية على الخطاب النقدي العربي بل يتجاوزه إلى عموم الخطاب الثقافي العربي في علاقته بالخطاب الثقافي الغربي .

(١) انظر فاضل ثامر : اللغة الثانية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤م ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) انظر تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، ط١ ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٥ .

(٣) انظر حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، ط١ ، بيروت ، دار كتابات ، ١٩٩٣ ، ص ١٨ ، ٢١ .

(٤) انظر فاضل ثامر ، مصدر سابق ، ص ٦١ .

(٥) م.ن : ص ٤٩ .

(٦) انظر وهب أحمد روميه : شعرنا القديم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٨) الكويت ، مارس – آذار ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣ .

(**) يعد باختين وياوس ودريدا من بين أبرز من عمق جدل ارتباط معطيات النص والقارىء .

(***) لابد من التذكير هنا بأن ثمة اتجاهين رئيسيين في منهج جماليات القراءة أولهما : المعروف بـ (نظرية التلقي والتقبل) التي تحصر الفعالية القرائية في القارىء فقط ، وترجع إلى هانز روبرت ياوس . أما الاتجاه الثاني فهو المعروف بـ (نظرية التأثير والإتصال) لممثلها ولفجانغ آيزر ، وهي نظرية تجمع بين دوري القارىء والنص ومحصلتهما التفاعلية . انظر فاضل ثامر : الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٢٣٤ .

(٧) انظر صلاح فضل : شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، ط٢ ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٩ .

(٨) انظر عبدالهادي عبدالرحمن : سلطة النص – قراءات في توظيف النص الديني . ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٩٦ .

(٩) انظر نصر حامد أبو زيد : ... الخطاب الديني ، ط ١ ، دار سينا للنشر ، ١٩٩٢ . ص ١١٥ .

(١٠) انظر حاتم الصكر ، مصدر سابق ، ص ١٢ ، ١٣ .

(١١) انظر صلاح فضل ، مصدر سابق ، ص ١٥٠ .

(***) على أهمية دراسة الأستاذ فاضل ثامر ؛ القصيدة والنقد : سلطة النص أم سلطة القراءة ؟

المنشورة في كتابه الصوت الآخر ، فإن ملاحظتنا الأساسية عليها أنها لم تنته إلى تصور دقيق أو نتائج واقعية ، إذ ينتهي الناقد إلى القول بضرورة الغاية بالقراءة الشاملة التي لا تغفل أياً من السلطات والعوامل المتحكمة في عملية الإنتاج . وفق موازنة مقبولة - على حد تعبيره - بين السلطات الخارجية والداخلية من تاريخ واجتماع وسايكولوجيا والنص والقارىء والذات وسلطة وسائل الإعلام ، مع دعوته إلى العثور على وظيفة محورية في كل خطاب . انظر الصوت الآخر ، مصدر سابق ص ٢٤٤ - ٢٥٠ .

(١٢) أدوار موروسير : الفكر الفرنسي المعاصر ، ترجمة الدكتور عادل العوا ، بيروت ، ص ١٢٨ .

(١٣) انظر تزفيتان تودوروف : مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

(١٤) م.ن : ص ١٣٨ .

(١٥) و(١٦) انظر عمر أوغان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

(١٧) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، (١٠) ، الكويت ، فبراير - شباط ، ١٩٧٨ ، ص ٤٣٨ .

* * *

قصيدة النثر : مغالطات التعريف

رشيد يحياوي

هل قصيدة النثر نوع مستقل ؟ وإذا كانت كذلك فعمّاذا تستقل وما الذي يعطيها تلك الصفة ؟ أجوبة الخطاب النقدي العربي حول قصيدة النثر ، عن هذه الأسئلة ، تمثل شاهداً حياً على التصدعات المفاهيمية لذلك الخطاب وعن أوجه الخلط التي وقع فيها . فبدءاً من تعريف قصيدة النثر ، سيقع النقد العربي في أخطاء منهجية قاتلة لم تزد تلك القصيدة سوى غموض . وسيترتب عن محاولات التعريف ، تحديدات ومفاهيم مغلوطة تتصل برصد خصوصيات معينة لقصيدة النثر . لقد نتج عن ذلك شيوع عدد من المغالطات بعضها يتصل ببعض ويتولد منه . وكلها مغالطات تنحل في طبيعة الأنساق والتصورات النظرية والمفاهيمية وليس في طبيعة قصيدة النثر في ذاتها . ونجمل هذه المغالطات في ثلاث كبرى تتولد منها أخرى فرعية .

والمغالطات الكبرى هي :

١ – مغالطات التعريف .

٢ – مغالطات التعويض .

٣ – مغالطات الاستقلالية .

وسنبدأ بمغالطات التعريف لكون المغالطات الأخرى تنبني عليها:

ولعل من أصعب ما يواجه النقد الأدبي ونظريته ، هو وضع تعريف محدد للظاهرة الأدبية ، تتوافر فيه شروط الشمولية والدقة مع تجريد الخصائص والمطابقة الفعلية للموضوع الذي يتم تعريفه . وإذا كان الخطاب النقدي العربي حول قصيدة النثر قد وقع في مغالطات وهو

يواجه ظواهر جزئية في الظاهرة الأصلية ، فإن احتمال أن يقع في مغالطة أخرى على مستوى مبادئه التعريفية ، سيكون أكبر .

ويمكن في تقديرنا حصر مغالطات التعريفات العربية لقصيدة النثر في أشكال ثلاثة نركز منها في هذا السياق على شكلين ، والأشكال الثلاثة هي :

أ – مغالطة التعريف برد الفعل : وتمثله كل المحاولات التي عرفت قصيدة النثر بكونها تمرداً أو فعل فوضى وتدميراً موجهاً أساساً لنماذج مكرسة في الماضي أو في الحاضر . وتنتج هذه المغالطة عادة ، تعريفات مبهمة وغامضة من جهة ، وغير مطابقة من جهة أخرى ، للخاصيات المفترضة لقصيدة النثر . وإذا كنا نرى أن قصيدة النثر قد سعت بالفعل للتميز عن تلك النماذج ، فإننا لا نرى أن ذلك يكفي لتعريفها.

ب – مغالطة التعريف بالأثر الرجعي .

ج – مغالطة التعريف بجذور المصطلح .

١ – ١. التعريف بالأثر الرجعي :

١ – ١ – ١. مصدر التعريف بالأثر الرجعي :

لقد وقعت هذه التعريفات في عمومها " ضحية " المقترحات الأجنبية والفرنسية منها بالتحديد . ولم يتم الانتباه إلى المسافة الشاسعة بين مرجعية قصيدة النثر الفرنسية ونظيرتها العربية . فحين نعود لتعريفات قصيدة النثر الفرنسية ، نجدها محكمة ومحددة . بل مدققة بالشكل الذي لا يسمح لنا بممارسة اللغة " الضبابية " المعممة التي

نستسهلها غالباً في نعت تجربة قصيدة النثر العربية . ففي التعريفات الغربية شروط ومقاييس مضبوطة تسهل على الدارس التعرف على ما اندرج تحت " قصيدة النثر " وتمييزه مما لا يندرج تحتها .

نقرأ في " موسوعة برنستون للشعر والشعرية " عن قصيدة النثر : " هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي ، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر ، وإن كانت لا تعد كذلك . وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic prose) بأنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر (Free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات ، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ، ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة . وقد تتضمن قصيدة النثر روياً داخلياً ، وأوزاناً عروضية ، ويتراوح طولها على وجه العموم ، بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع . بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة الطول ، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها وتصبح تقريباً ، نثراً شعرياً "[1].

تقدم هذه الموسوعة إذن ضوابط محددة لقصيدة النثر مستمدة من التجارب الغربية ، وفي مقدمتها ضوابط الكثافة والقصر والصورة والإيقاع . إنها المميزات نفسها التي نجدها عند جل دارسي هذه القصيدة ، ومن ضمنهم الفرنسية سوزان برنار ، صاحبة " الفضل " على العرب في شيوع التعريفين ، بالأثر الرجعي وبجذور المصطلح ، بينهم .

وليس مقصدنا من برنار ، عرض كل آرائها في قصيدة النثر ، فما يهمنا منها بالتحديد ، هو ما ألقى بظلاله على الخطاب العربي . ومنها خلاصات ، قطبية قصيدة النثر ومكوناتها أو شروطها .

١ - قطبية قصيدة النثر :

وتراها برنار في المبدأ المزدوج ، الفوضى والتنظيم . إذ تأخذ

قصيدة النثر ، من النثر فوضويته وميوله الهدامة ، وتأخذ من "القصيدة" نظامها . وسنرى أن ظلال هذه القطبية تنسحب أيضاً على تعريف العرب لقصيدة النثر انطلاقاً من مكونات اسمها .

٢ - مكوناتها اللغوية والنصية . وتحددها برنار في ثلاثيتها المعروفة :

- الوحدة العضوية المستقلة .
- المجانية .
- الإيجاز

لقد حددت برنار تلك المكونات التي عدتها شروطاً ، تحديداً دقيقاً لفعاليتها الإجرائية عندها . فالأول منها ، ألغت برنار بمقتضاه كل النصوص التي كتبت في إطار أعمال ونصوص أخرى ، لم تكن غايتها موجهة بمقصد الكتابة الشعرية في قصيدة النثر . وبمقتضى الثاني ، تستبعد برنار الأعمال ذات الغاية النفعية أو البيانية أو السردية رابطة المجانية بما سمته بـ "اللازمنية ". وتقصد بالشرط الأخير ، ألا يكون لقصيدة النثر هدف أو تركيب تطوري وتعاقبي كما في الفنون الزمنية . إذ ليس في قصيدة النثر في رأيها ، ديمومة كديمومة الرواية . تقول برنار : " إن الرواية تتطلب ضرورة تركيبية لكي تنتظم في ديمومة ولكي تعرض في شكل جريان زمني ، كما في الروايات الحقيقية حيث نستطيع أن ندرك فيها تقدماً ونميز مراحله . أما القصيدة ، فتعرض في شكل كتلة وتركيب لا يتجزأ "(٢).

أما الشرط الثالث ، فقصدت منه برنار إبعاد النثر عن قصيدة النثر ، وتعزيز فعالية الوحدة والمجانية فيها . إذ لكي تكون قصيدة النثر

غير ذات غايات نفعية وتفسيرية وسردية وبيانية ، لابد لها من أن تكون بالغة الإيجاز والكثافة . تقول برنار : " على قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن ، أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية وما ماثلها ، وكذلك التفصيلات التفسيرية ، وكل ما يقودها إلى أنواع النثر الأخرى ، أو يضر بوحدتها وكثافتها لأن قوتها الشعرية لا تأتي بالتحديد من رقية موزونة بل من تركيب منير "(٣).

لم تقم سوزان برنار باختلاق هذه الشروط وفرضها على قصيدة النثر ، بل لم تصل إليها إلا بعد تهيؤ عدد من المعطيات لم يفطن إليها التعريف العربي ذو مغالطتي الأثر الرجعي والجذر الاصطلاحي . وهي :

١ – وجود متن واسع من قصيدة النثر .

٢ – مضي أزيد من قرنين على ظهور مصطلحها ، وأزيد من قرن على شكلها الخاص بها .

٣ – البحث في قصيدة النثر ليس من مصادرة الفرضيات بل بمعاينة النصوص .

٤ – ارتباطها بالتحولات الحضارية وخاصة المدن الكبرى .

٥ – صياغة تعريف محدد لمصطلح " قصيدة ".

٦ – الفصل بين تاريخ ظهور مصطلح " قصيدة النثر " وتاريخ ظهور نصوصها التي ستحدد شكلها وخاصة مع بودلير .

إن وضع تعريف محدد لمصطلح " قصيدة "، يعد خطوة منهجية حاسمة ميزت " القصيدة " في " قصيدة النثر " عن " القصيدة " في أعمال أخرى ، بل ميزت أيضاً بين " القصيدة " في قصيدة النثر المحددة والمدققة ، عن " القصيدة " في " قصائد النثر " التي كانت ممثلة في أعمال عامة لا تستجيب للشروط الجديدة لقصيدة النثر البودليرية وما تلاها من تجارب .

لقد اعتبرت سوزان برنار أن تحديد مفهوم " القصيدة " بمثابة "ضرورة جوهرية "، وبخاصة مقوماتها في القصر واللازمنية . إذ لا يمكن في رأيها ، أن توجد " قصيدة " إلا إذا " أعادت للحاضر الأبدي للفن ، أطول الديمومات ، وخثرت صيرورة متحركة ، في أشكال لازمنية، بالغة من ثمة ، متطلبات الشكل الموسيقي "[٤].

لذلك مثل تحديد مفهوم " القصيدة " في رأيها شرطاً لتعريف قصيدة النثر " بوصفها شكلاً من الدرجة الثانية – تسمي برنار النثر الشعري شكلاً أولاً لأنه مجرد مادة – وعالماً من العلاقات وكتلة لازمنية، وتميزها بالتالي من الأنواع الأخرى للنثر الأدبي والنثر الشعري "[٥].

ورغم توافر كل هذه المحددات والضوابط ، فإن سوزان برنار اضطرت للأخذ بمبدأ الإرادة الواعية مقتدية في ذلك بموريس شابلان الذي قال : " تحت طائلة الوفرة (...) لا نقبل تحت عنوان قصائد النثر إلا الآثار التي اعترف مؤلفوها بشكل ما ، أنهم أرادوها كذلك "[٦]. ففكرة " الخلق الإرادي " تتيح حسب برنار أيضاً ، إقصاء قصائد النثر التي ليست كذلك .

لقد قدمت برنار تحديداً معيناً لمصطلح " قصيدة " لأن هذا المصطلح كان قابلاً لكثير من المفاهيم ظهرت بتطور استخدام هذا المصطلح في اللغة الفرنسية . فقد ظهر أول مرة سنة ١٢١٣ مستعاراً من اللاتينية (POEMA) وقصد به في ذلك الوقت العمل الشعري اللاتيني. ثم أطلق على التراجيديات والملاحم . ووصف كتاب " مغامرات تليماك " الشعري الملحمي بأنه " قصيدة نثر " سنة ١٧١٦ . كما أطلق مصطلح "قصيدة " أيضاً على الشكل الكلاسيكي للتراجيديا سنة ١٦٣٧ . وسيأخذ في القرن الثامن عشر معنى واسعاً حيث سيطلق على كل عمل أدبي يستوحي الشعر كما في الاستخدام الرومنسي له[٧].

لقد سبق ظهور مصطلح " قصيدة النثر " أطروحة سوزان برنار بأزيد من قرنين ونصف . لكن ليس كل نص نعت بهذه التسمية ، مثل عندها وعند غيرها من المعاصرين " قصيدة نثر " بالفعل . فالأعمال الأولى التي حملت هذا النعت في ما قبل منتصف القرن التاسع عشر ، وظفته بالمعنى الواسع لمصطلح " قصيدة ". أما " قصائد النثر " بحصر المعنى فلن تظهر إلا مع شعراء انحدروا من الفترة الرومنسية أو أعقبوها كما يحدد ذلك ج. مازليرات J. MAZALEYRAT، الذي له رأي خاص حتى في تجربة بودلير ونرفال ورامبو . يقول عن قصيدة النثر ، إنها " نوع متحرك ، ولد بقلم بعض الكتاب المنحدرين من الرومنسية ، أمثال ألويزوس برتراند ALOYSIUS BERTRAND وموريس دوغيران MAURICE DE GUERIN واستثمر عرضاً من طرف نرفال NERVAL وبودلير BAUDELAIRE ورامبو RIMBAUD إلى أن قدم فيه ليون بول فارغ LEON-PAUL FARGUE وماكس جاكوب MAX JACOB، في القرن العشرين، أحسن الأمثلة "[٨].

لكن جل الباحثين يؤكد أن بودلير كان له دور كبير في تطوير قصيدة النثر من العمومية نحو تحديد الشكل . حتى أن سوزان برنار اختارت أن يبتدىء متنها لقصيدة النثر ببودلير بالذات ، مع العلم أن مصطلح " قصائد نثر صغيرة " الوارد في عنوان عمله المعروف في هذا الإطار (ضجر باريس LE SPLEEN DE PARIS) ليس هو أول كتاب شعري حمل تلك الصفة . حيث تشير برنار إلى أن برتران ألف قبل ذلك "قصائد نثر صغيرة "، في شكل " بالاد ".

وبالرغم من أن كتاب بودلير يضم قصائد ليس بينها أي رابط في الموضوعات كما يلاحظ معجم " الأعمال الفرنسية الكبرى "، بحيث تتوزع على شكل إيحاءات مصادرها من فضاء الشارع والمحيط الباريزي ومن عالم الأحلام والوعي والفلسفة ... فإن الرابط الوحيد بينها في تقييم المعجم السالف ، هو الشكل الجديد جذريا[٩].

وحين نستعير لغة النقد القديم ، نقول بأن بودلير لم يكن هو "مقصد " قصيدة النثر الأول . وذلك ما يؤكده أيضاً معجم اللغة الفرنسية الذي يرجع بدوره قصيدة النثر الحديثة إلى ما قبل بودلير ، وبالتحديد إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مع ألويزوس سنة ١٨٢٧ حيث كتب (غاسبار الليلي) ونشرها سنة ١٨٤٢[١٠].

لكن بودلير هو بالتأكيد الذي أضفى على " قصيدة النثر " خصوصيات ستصبح مع لاحقيه أكثر شيوعاً واستقراراً . وخاصة مبدأ "التقطع " أو " الانقطاع " DISCONTINUITÉ ، المؤكد من طرفه في مقدمة " قصائد نثر صغيرة "[١١] ويمكن أن نرجع لهذا المبدأ ، مقولات ومصطلحات أخرى وصفت بها قصيدة النثر ، مثل ، القصد والإيجاز والوحدة ، وهي المقولات التي طورتها سوزان برنار وعممتها .

ويعتمد " معجم اللغة الفرنسية " مبدأ " الانقطاع "، أساساً لتمييز قصيدة النثر . ويستبعد في هذا الإطار تحديد هذه القصيدة بغياب السرد . ويرى في مقابل ذلك أن بها عدة اختيارات يمثل لها بحضور الوصف عند بونج PONGE واللوحة الرمزية عند بودلير ، أو بقصيدة الحكمة . بل يذهب إلى أنه حتى في حالة وجود سردية في قصيدة النثر ، فإن هذه القصيدة قد تتسم بالانقطاعات النسقية للخطاب (انقطاعات داخلية أو خارجية) مثل الكتابة في صيغة شذرات مغلقة على ذاتها[١٢].

١ - ١ - ٢. تمظهر الأثر الرجعي :

لقد وصل الفرنسيون إلى هذه الخلاصات بناء على ملاحظتهم لإرث قصيدة النثر في أدبهم . وكانت غايتهم من ذلك مختلفة عن غاية العرب بعدهم . فبخلاف هؤلاء ، لم يكن هدف الفرنسيين الأول ، محصوراً في الغايات التحريرية والتثويرية ، بل لغايات علمية وتوثيقية

وتاريخية قبل كل شيء . أين منا مثلاً تحديد قصيدة النثر في المعاجم والقواميس العربية !؟

كان بين أيدي الفرنسيين عطاء طويل من التجارب المتعاقبة المتباينة والمتشاكلة معاً . بفضل ذلك استطاعوا وضع نمذجات تكشف عن كفاءات منهجية في التعامل مع الظاهرة رغم تقاطعاتها مع غيرها من الظواهر الأدبية والشعرية تحديداً .

ما سيحدث للخطاب العربي مخالف لذلك . لقد بدأ من حيث انتهى الفرنسيون ، أي بتبني تعريف لقصيدة النثر قبل أن يوجد ما يطابق التعريف الذي حددوه ، في شعرهم . وهذا مصدر ما سميناه بالتعريف بالأثر الرجعي الذي نمثل له خصوصاً بأدونيس وأنسي الحاج ، ثم بكل من احتفظ بعدهم بالشروط البرنارية .

كان أدونيس في البداية هو السباق إلى إشاعة هذا النوع من التعريف المستمد كلياً من سوزان برنار بثلاثيته المشروطة بقصدية الوعي بالتنظيم . ويحدد أدونيس ذلك في مقال مبكر نشره بمجلة " شعر" بعنوان " في قصيدة النثر ". وبعبارات توجيهية إلزامية يقترح أدونيس الشروط البرنارية نفسها :

أ – الوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر . فعليها، مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر ، أن تشكل كلاً وعالماً مغلقاً ، وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة .

ب – هناك مجانية في القصيدة ، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية ، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة . ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتابة لازمنية .

ج – على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح

والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى . فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي ، لا في استطراداتها "[13].

أما أنسي الحاج في مقدمة ديوانه " لن " فلم يكن أقل وضوحاً من أدونيس . لقد سجل بوثوق شديد : " لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، التوهج والمجانية "[14]. ثم ينتقل الحاج لتفسير هذه الشروط رابطاً إياها بشرط الوحدة مترجماً كسابقه لغة سوزان برنار: " يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق ، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة . وهذه الوحدة العضوية تفقد من لازمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها "[15].

ومع أن جل تجارب قصيدة النثر العربية لم يتقيد بهذا التعريف ، وشق مسالك منافية له أحياناً ، فإنه ظل مع ذلك ، مرتكزاً عند كثير من النقاد ، بواسطته يقومون بإرغام النصوص على الانقياد المنهجي له ، ناهيك ببعض الشعراء الذين امتثلوا له وحصروا قصائدهم في شروطه . ونعد الاحتفاظ بهذا التعريف من أسباب الخلط في المقاربات الأنواعية لهذه القصيدة ، لكونه يقيد التحليل بقالب جاهز لا يسمح بالانتباه إلى باقي تجارب قصيدة النثر غير المنضبطة له .

فأنسي الحاج نفسه ، لم ينضبط له في قصائده ، فيما نجد أدونيس ، بذكاء شعري بالغ ، وبعد عقد من ذلك ، يعتمد مقولات برنار، هادماً بعضها ببعض . حيث يحتفظ منها بازدواجية مبدأ الهدم والبناء ، رابطاً مفاهيم الشعر باحتمالات وضرورات التغيير والتجاوز . وأول ما عرضه أدونيس للهدم ، مقولة الوحدة العضوية والإيجاز ، فبدل ذلك ، يتحدث أدونيس عن التنوع والحرية واللاشكل . في خطابه هذا ستتجاور

أربعة مصطلحات تنويعية GENERIQUE ، متشاكلة في إفادة صيغ للعبور النوعي . وهي :

١ - نوع الكتابة : ويقصد به الشكل الذي يتداخل فيه النثر والشعر والقصة والمسرحية ... إلخ .

٢ - القصيدة - الدفقة الكيانية أو القصيدة - الرؤيا الكونية : ويقصد بها حسب تعبيره : " قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق ، في سريرة الإنسان ودخيلائه وتنمو أفقياً في تحولات العالم ".

٣ - القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح : وهي التي ينتفي فيها الشكل المنغلق مستبدلاً بالآخر " المنفتح الكثير اللانهائي الذي بواسطته يتجاوز الشعر حدوده النوعية القديمة ".

٤ - القصيدة الكلية : وتتداخل فيها الأنواع التعبيرية المنثورة والموزونة والغنائية والمسرحية والملحمية والقصصية وحدوس الفلسفة والعلم والدين(١٦).

لكن الانصراف الجزئي لأدونيس عن مقومات التعريف بالأثر الرجعي لم يؤد إلى تخلي باحثين آخرين عنه . فها نحن في نهاية العقد الرابع لظهوره ، مازلنا نجد من يأخذ به على حد ما نرى في دراسة للناقد الأردني فخري صالح الذي يقول بيقين راسخ : " ما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التي أشرنا من قبل إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها في الشعر العربي ، إذ بتأثير الترجمات ، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الأوروبية والأمريكية ، ومن خلال الاطلاع على أطروحة سوزان برنار (قصيدة النثر مع بودلير إلى أيامنا) ، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها "(١٧).

ولعل أول سؤال يعترض به على هذا التصور ، هو كيف ينطبق على قصيدة النثر العربية ما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ، إذا

كانت قصيدة النثر العربية تأثرت بقصائد النثر الأمريكية والأوروبية إجمالاً ؟

إن ما قدمته سوزان برنار لا ينطبق على القصائد الفرنسية إلا في فترة محددة وعلى تجارب معينة . فهل ما أوردته ينطبق بالفعل على قصائد النثر العربية ، وهل ما ينطبق على قصائد النثر الفرنسية بعد سوزان برنار ينطبق أيضاً على قصائد النثر العربية ، وكيف ينطبق ما قدمته سوزان برنار في أواخر الخمسينات على قصائد النثر العربية في أواخر التسعينات ، ثم كيف تتأثر قصائد النثر العربية بنماذج غيرفرنسية وتظل خاضعة للنموذج الفرنسي ؟

لن يكتفي فخري صالح بعرض خلاصات أطروحة سوزان برنار بصيغتها الأدونيسية والأنسية لتكريسها قالباً لقصيدة النثر العربية . بل سيعمل أيضاً على تبني مفاصلها الأساسية في قراءة نماذج من قصيدة النثر العربية وبصفة خاصة عند عباس بيضون وسركون بولص وسيف الرحبي ووليد خازندار وصلاح فائق ونوري الجراح وأمجد ناصر وزكريا محمد ، إلى حد تمثله للعبارات الأنسية ، كقوله عن مقطع لسيف الرحبي : " يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعاً حاداً غير متوقع لدى القارىء "[١٨]. أو قوله عن نص لوليد خازندار : " إن هذا النوع من القصائد يستند في شعريته على المفارقة ، ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد وإيهام القارىء بواقعية ما يصفه ، لكي تكون لحظة سطوع المفارقة الوقع على القارىء . من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر في الرتابة والنثرية ، وتفقد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذي يراد منها أن تحدثه في نفس القارىء "[١٩]. إلى أن يصل الباحث إلى " ذروة " التعريف بالأثر الرجعي بقوله الحرفي : " إن معايير الإيجاز والمجانية واللازمنية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقاربة قصائد النثر "[٢٠].

إن التعريف بالأثر الرجعي راسخ في خطاب فخري صالح ، ولا يضعفه احترازه بالقول إن تلك العناصر غير كافية في حد ذاتها لمقاربة قصيدة النثر . لقد كانت برنار وبعدها أنسي الحاج ، قد أعلنا بدورهما عن الاحتراز نفسه .

وإذا كان فخري صالح وهو ناقد ، قد أخذ بحرفية التعريف بالأثر الرجعي ، فإن بول شاوول ، وهو شاعر ، قد تقلب رأيه في الأخذ بذلك التعريف بين الحرفية والتعديل . فقد أخذ بحرفيته مبكراً في أوائل السبعينات حين أنجز دراسة عن ديوان " لن " لأنسي الحاج . لكن بول شاوول ، بخلاف أدونيس والحاج وصالح ، ينتبه مؤخراً إلى خطأ ذلك الأخذ مقدماً نقداً ذاتياً يعترف فيه بخطأ تبني المقولات البرنارية . يقول : " ما وقع فيه أدونيس ولم نسلم نحن منه ، عندما اتخذنا سوزان برنار مرجعاً أساسياً بين مراجع عدة ، لدراسة قصيدة النثر العربية ، من خلال ديوان " لن " لأنسي الحاج في السبعينات ، دون أن نمارس نقداً على مقترحاتها "[٢١].

ويسند شاوول نقده بمبررات أربعة هي :

١ - إن قصائد النثر الفرنسية غير منضبطة - جلها - لأطروحة سوزان برنار .

٢ - إن قصائد النثر الفرنسية تحولت بعد سوزان برنار .

٣ - إن قصائد النثر العربية متعددة بشكل لا تنضبط فيه كلياً للطرح البرناري .

٤ - إن الشروط البرنارية يمكن أن تستثمر في الشعر عامة ، وليس في قصيدة النثر وحدها .

وبعد أن يستدل شاوول على ذلك يطرح السؤال الذي واجه غيره

من الشعراء والباحثين ، هل لقصيدة النثر العربية قوانين وشروط ؟ ههنا ، يحترز شاوول مثل أنسي الحاج ، من وضع قوانين تتحول إلى قيود جاهزة . لكن شاوول رغم احترازه واعتراضاته الوجيهة ، وإن استبعد ثلاثية الوحدة والإيجاز والمجانية ، فإنه احتفظ بثلاثية الفوضى والتنظيم والقصد ، منتهياً إلى القول بأن قصيدة النثر نوع مفتوح ، لكن دون أن يتحرر في رأيه هذا من الأخذ ، فضلاً عن الأثر الرجعي ، برد الفعل وجذور المصطلح ، مادام احتفظ بمعيار الاختلاف عن الوزن . يقول في ذلك : " فقصيدة النثر - أولاً وأخيراً - هي مسألة ذاتية فردانية، بهواجسها وتعابيرها . وبقدر ما تنتمي إلى نفسها تتمرد عليها بهذه الذاتية التي تأبى التعميم أو التقنين . لهذا فإن قصيدة النثر العربية، عبر تراكماتها ، لم تشكل نوعاً ذا أسوار وقضبان ونواة . وإنما هي أشكال كتابية تنتمي إلى فضاء في التحولات غير المتوقعة وغير المحسوبة . أشكال تتحرك في اللانهائي واللامحدود . ويكفي الشاعر أن يقصد ويعي أنه يكتب قصيدة منفلتة من الأوزان والتفعيلات والبنى الجاهزة ، كي يكون ما يكتبه قصيدة نثر . فالقصد هو الأساس ، وتسمية القصيدة جاءت من هنا "[٢٢].

فإذا كنت شاعراً وكتبت بذاتية وفردانية متمردة " قصيدة تفعيلة"، هل أسميها قصيدة نثر ؟ وإذا كنت شاعراً أيضاً وكتبت بوعي وقصد نصاً منفلتاً من الأوزان والتفعيلة ، وكان هذا النص رواية ، هل أعده قصيدة نثر ؟ وبما أن القصيدة جاءت من هنا ، أي اعتمادها في الوعي الفني موضوعاً وشكلاً للكتابة . لذلك ظل مفهوم القصد في المرجع البرناري أوضح منه في صيغته الشاوولية ذات الأثر الرجعي .

١ - ٢. التعريف بجذور المصطلح :

يتكون مصطلح " قصيدة النثر " لغوياً كما هو ظاهر من كلمتي

" قصيدة " و" نثر " المرتبطتين بالإضافة . وقد ظهر المصطلح في بداية الستينات ترجمة لمقابله الفرنسي (POÈME EN PROSE) . ولم تكن الترجمة دقيقة . وكان يمكن أن يتم اختيار بدائل أخرى مثل : " القصيدة المنثورة " أو " القصيدة المكتوبة نثراً " أو " القصيدة النثرية " أو "القصيدة بالنثر "... ولو تم اختيار أي من هذه البدائل ، لكان الخطاب النقدي حول قصيدة النثر قد اتخذ مسارات أخرى . أما لو كان قد تم اعتماد مصطلح " الشعر الحر " لنعت نصوص " قصيدة النثر "؛ لكان قد تغير مجرى ذلك الخطاب تغيراً جذرياً بالتأكيد .

لقد تولد عن تبني مصطلح " قصيدة النثر " عدد من المغالطات المتفرعة عن الأخذ بهذا النوع من التعريف . وفي مقدمتها ثلاث :

١ – ٢ – ١. مغالطة الخلط بين المصطلح وموضوعه:

حيث سيذهب عدد من النقاد إلى القول بجدة قصيدة النثر قياساً إلى جدة مصطلحها . وهذا غير صحيح . فإذا كان المصطلح جديداً فعلاً ، وظهر في فترة محددة هي بداية الستينات ومع شاعر بذاته هو أدونيس[٢٣] ، فإنه لا يوجد اتفاق على بداية النصوص الأولى التي يعينها المصطلح ، نقصد بالذات متى ظهر الموضوع الذي يقبل أن نصطلح عليه بأنه قصيدة نثر ؟ وبهذا ولدت مغالطة الخلط بين المصطلح والظاهرة مغالطة القول بجدة قصيدة النثر ، جدة ظهور مصطلحها .

سنشهد في هذا الإطار تضارباً حول جذور قصيدة النثر العربية ونماذجها الأولى ، هل هي مع مجلة " شعر " في اتجاهها الأنسي ، أم في اتجاهها الماغوطي ، أم مع جبرا ، أم مع أورخان ميسر ... أم مع سابقيهم بدءًا بالريحاني فجبران ، أو حتى مع سابقين لهم ؟

هل هناك دراسة تثبت لنا وجود انفصال حقيقي بين قصيدة النثر

وكل من النثر الشعري والشعر النثري ؟ وهل انحدرت قصيدة النثر العربية بالفعل من هاتين الصيغتين ؟ ثم لو أن برنار لم تكتب كتابها ، بماذا كنا سنسمي قصائد جبران والماغوط وأنسي الحاج ؟

ولو أننا تجاهلنا شروط برنار ، واصطلحنا على بعض نصوص جبران ، بأنها قصائد أو قصائد نثر ، ما الإشكال الذي كنا سنقع فيه ؟

لقد تم اعتماد تعريفات واقتراحات لتمييز مفهوم " قصيدة النثر" من مفهوم مصطلحات أخرى مجاورة ، لغاية واحدة ، هي إثبات جدة "قصيدة النثر ". وبما أن القول بجدة هذه القصيدة مغالطة تولدت من مغالطة الأخذ بالتعريفات الأساسية الثلاثة ، فإن تلك التعريفات انطوت بدورها على عدد من المغالطات(٢٤). ولا يمكن في تقديرنا الأخذ بها سوى بوصفها إجراءات منهجية تسمح بتجاوز بعض الإشكالات العالقة ، لا بحلها . كالاقتراح الذي قدمه مثلاً أنيس المقدسي لتمييز النثر الشعري من الشعر المنثور(٢٥).

تقول سلمى خضراء الجيوسي مميزة بين " قصيدة النثر " و"الشعر المنثور ": " في أواخر الستينات (أم الخمسينات !؟) بدأ الشعراء العرب يكتبون قصيدة النثر . كان الشعر المنثور يكتب في أسطر قصيرة، أشبه بالشعر الحر في الصفحة ، فراح الشعراء يكتبون قصيدة النثر كما يكتب النثر تماماً –كما يكتب سان جون بيرس تماماً . إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ . ولعل إيقاعات قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجاوب الأصوات "(٢٦).

تحدد الجيوسي قصيدة النثر بهيئة الكتابة النثرية المعيارية ، أي بملء الصفحة أو ملء السطر ، وترجع ذلك إلى أواخر الستينات ، لعلها

تقصد بداية الستينات . وتميز " قصيدة النثر " من " الشعر المنثور " شكلياً بتلك الهيئة . وهو تمييز لا يستقيم في شيء ، لا مع قصيدة النثر ولا مع الشعر المنثور . فجبران كتب مثلاً بهيئة النثر ، فهل كتب قصيدة نثر ؟ وجبرا كتب بالتقطيع السطري ، فهل كتب الشعر المنثور ؟ أي من تلك النماذج قصيدة نثر ، كتابة جبران أم كتابة الماغوط ، أم كتابة أنسي الحاج ؟ ثم ما القول في نصوص الحاج المقطعة سطرياً ، شعر حر أم منثور أم قصيدة نثر ؟

إن انجرار الجيوسي بجدة مصطلح " قصيدة النثر " هو الذي أوقعها في هذا اللبس الذي ولد عندها تحديدات غير دقيقة وغير مقنعة . ذلك أن قولها بأن قصيدة النثر " تعتمد الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها "، ليس سوى تحصيل حاصل . فهل هناك جمل أخرى متوسطة وما مقياس ذلك ؟ كما أن قول الباحثة باعتماد تلك القصيدة على " نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة " تحصيل حاصل آخر ، فإن لم يكن الإيقاع من جملة إلى جملة فبين ماذا يكون ؟ أضف إلى هذا أن تسليمها بتبعية الإيقاع " للمعنى والحافز والغاية " يحتمل خلاف ذلك . أما قولها بأن الإيقاع تحدده الصور بواسطة " تتابع الألفاظ " وباعتماده "التوازي والتكرار والنبر ... إلخ " فليس فيه سوى تحصيل حاصل ثالث. ثم إن كل ما ذكرته الجيوسي ونسبته لقصيدة النثر ، لا ينحصر في قصيدة النثر ، ولا حتى في الشعر عامة . إنه قابل للإنطباق على جل أنواع الأدب . ويبدو أن تبني الجيوسي للمرجع الفرنسي المحدد لقصيدة النثر بالكتابة الممتدة ، مقابل المرجع الانجليزي المحدد للشعر الحر بالكتابة المتقطعة سطرياً ، هو الذي جعلها تسقط تلك الفروق على نصوص عربية لم يستقر فيها الشكل الكتابي استقراراً يسمح باعتماده وظيفة شكلية بانية ومائزة للأنساق النوعية المشتركة بين النصوص . ولم تكن الجيوسي الوحيدة في الأخذ بهذا التمييز ، كما أن غير واحد من

النقاد ، تصدوا له بالنقد والتعليق . ومن هؤلاء الشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاق الذي يقول في الموضوع : " وحين نتأمل هذه التعريفات وسواها ، نجد أن المعول عليه في التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر الحر ، هو الوجود الفيزيائي للنص ، أي شكله المتحقق على الورق . وهذا المقياس خارجي ومؤقت ونسبي ، وليس داخلياً أصيلاً متجذراً في النص الشعري . إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة . وقد تختلف من شاعر إلى آخر اختلافاً بيناً ، لأسباب شكلية ، أو طباعية ، أو جمالية لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية "(٢٧).

وإذا كنا نقول بأن الاحتكام إلى هذا المقياس تم تحت تأثير المرجع الأجنبي ، فإننا ننبه في الوقت نفسه إلى ضرورة الاحتراز من التقليل من وظيفة " الوجود الفيزيائي " لأي نص . لأنه إذا تبين أن للشكل الكتابي الفيزيائي بالفعل " أسباباً شكلية أو طباعية أو جمالية "، فعلينا ، بخلاف ما ذهب إليه العلاق ، أن نحتمل أن تكون لذلك الشكل ، في هذه الحالة ، صلة عميقة " بجوهر النص أو طبيعته الشعرية ".

نتساءل بعد هذا ، ماذا لو تمَّ اعتماد مصطلح " قصيدة منثورة "؟ ألم يكن بالإمكان وقتها انقلاب الخطاب النقدي العربي من تبني جدة "قصيدة النثر " إلى تبني قدم " القصيدة المنثورة " مادام المصطلح الأخير ظهر سابقاً لتاريخ التحديد الأدونيسي بعدة عقود؟ (٢٨).

ولو تم اعتماد مصطلح " شعر منثور " أو " قصيدة منثورة "، فهل كان سيتم " توفير مئات الأطنان من الورق المهدور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها " على حد تعبير محيي الدين اللاذقاني الذي يرى أن ذلك كان سيتم لو أن المعتمد في الاصطلاح كان هو مصطلح " الشعر الحر " ؟

ولا نرى أن الأخذ بمصطلح " الشعر الحر " كان سيوفر أطنان الورق ، إن كانت هناك بالفعل أطنان منه . لكن مصطلح " الشعر الحر " لم تتح له الهيمنة بعد أن اقترحه جبرا إبراهيم جبرا[٢٩] وذلك لأسباب رئيسة هي :

أ - غلبة المرجع الفرنسي لقصيدة النثر على المرجع الإنجليزي .

ب - غلبة الخطاب النقدي لقصيدة التفعيلة مبكراً ، على الخطاب النقدي لقصيدة النثر .

ج - غلبة المغالطات على خطاب قصيدة النثر النقدي مقارنة بمغالطات الخطاب النقدي لنظيرتها التفعيلية .

١ - ٢ - ٢. مغالطة المرجع الفرنسي :

إذا كان المرجع الفرنسي لقصيدة النثر هو مصدر الأخذ بالتعريف بالأثر الرجعي ، فإن امتداده في المصطلح ، جعل النقاد يرجعون قصيدة النثر العربية إلى أحادية المصدر الفرنسي . ليس الخلط في هذه الحالة بين المصطلح والظاهرة أو الموضوع ، بل الخلط بين المصطلح والظاهرة والمصدر المفترض . ولربما كان يكفي لتبين فداحة هذه المغالطة ، عدم الأخذ بذلك المصطلح . حيث يتغير مبدأ " التبعية " أصلاً ، أو يرجع به إلى جذور غير فرنسية . فإن صح أن التأثر بالأدب الفرنسي أسهم في إخصاب ما سمي بقصيدة النثر العربية ، فلا نرى من الصواب اعتماده مصدراً وحيداً مؤسساً لها .

١ - ٢ - ٣. مغالطة القاعدة النثرية :

في مصطلح " قصيدة النثر " ينسب مصطلح " قصيدة " للنثر .

وستكون هذه النسبة مصدر مغالطة أخرى كان أنسي الحاج من أوائل من تبنوها . ومحتواها أن النثر هو قاعدة " قصيدة النثر ". منه تخرج وتتكون[٣٠]. لقد كان يجب التساؤل ليس عن هل تخرج قصيدة النثر من النثر ، بل عن كيف تخرج هذه القصيدة من الشعر[٣١].

إن الرأي الذي يتبنى مبدأ القاعدة النثرية ، لا يستطيع أبدا تحرير قصيدة النثر من النثر . فهي في تقييمه مشدودة إلى النثر ، تأخذ منه وتضيف إليه بما تستمده من مرجعية مصطلح " قصيدة ". ويختزل فعل الإبداع الشعري في هذا التصور في " تنظيم الفوضى ". إنه فعل سيتم التعامل معه انطلاقاً من عدة مرجعيات نحصرها مبدئياً في ثلاث هي :

١ - المرجع البرناري :

ونمثل له بوجهة نظر بول شاوول الذي يقول في موضوع التنظيم خاصة : " التنظيم ؟ أيضاً نعم . أي القصيدة المبنية بهاجس النحت أو الهندسة أو الصناعة (لا التصنيع) وبحس واع . وبكيميائية مشغولة "[٣٢].

ب - مرجع مفهومي عام :

وفيه يتم الاستناد إلى الدلالة الاصطلاحية لـ " نثر " مقابل " قصيدة " و" شعر ". ونمثل له برأي الجيوسي ، كما يفصح عنه قولها : " قصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة ، بما هي من خصائص النثر أصلاً، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الإيقاعية ... القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه "[٣٣].

وترتيباً على تقابل مفهومي " النثر " و" القصيدة "، سيشار إلى

انطواء قصيدة النثر على مبدأ التناقض على حد ما نراه في تصور العلاق المستمد من المصطلح ذاته . يقول : " إن هذا المصطلح يختزن قدراً مثيراً من التناقض ، هو تناقض قصيدة النثر ذاتها شكلاً وطبيعة "(٣٤).

وفي السياق نفسه ، يشير حاتم الصكر ، إلى أن لقصيدة النثر تناقضات لم يلتفت إليها الدارسون في رأيه . ومنها تلك التي " تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى ضدين " قصيدة / نثر ، وتمر ببنائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى ، وصولاً إلى دلاليتها القائمة على اشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد "(٣٥).

لقد وقع النقاد الذين أخذوا بهذا الرأي تحت تأثير " سلطة " المصطلح ، بأن كونوا من مقاوماته مفهوماً وأسقطوه على نصوص قصيدة النثر . ولم يكن هذا المفهوم سوى تأويل معين لدلالة الكلمتين المكونتين لمصطلحه . لم يخضع مفهومهم لتأويل الكلمتين مفردتين فحسب ، بل خضع أيضاً للعلاقة النحوية المبنية على إضافة " القصيدة " لـ " النثر ". فماذا لو أن المصطلح الذي تم اختياره ، كان مثلاً ، هو " نثر القصيدة " أو " الشعر المنثور " أو " الشعر الحر " ؟

لقد تم الخضوع مفاهيمياً لمصطلح " قصيدة النثر " دون مراجعة سؤالين لم يتم الانتباه إليهما . وهما :

أ - هل يوجد بالفعل تناقض بين الشعر والنثر ؟

ب - هل السابق بالفعل هو النثر والمتأخر هو القصيدة ؟

ولو أن الإجابة عن هذين السؤالين اختارت أن تقول بعدم التناقض بين الشعر والنثر ، وبعدم أسبقية النثر على القصيدة ، لفقد المفهوم المذكور أعلاه ، جدواه ، وأصبح من معطلات فهم واستيعاب منجز قصيدة النثر ، أكثر مما هو عليه .

ج – مرجع معجمي لغوي :

وله صلة بسابقه خاصة ، في هذا المرجع ، تم الاحتكام إلى الدلالة المعجمية للكلمتين المكونتين للمصطلح . وكان الهدف من هذه العملية ، هو مزاوجة الطرح البرناري في " الفوضى والتنظيم " بالمقومات المعجمية لمصطلحي " قصيدة " و" نثر ". وقد بدا جلياً أن الباحثين اجتزأوا – عن وعي أو عن غير وعي – من المقومات المعجمية ما يخدم تلك المزاوجة . وهكذا تم " تأصيل " و" تعريب " شروط سوزان برنار كما يلي :

١ – شرط القصد : استمدوه من مشتقات كلمة " قصيدة " في المعجم ، حيث القصد إلى الشيء ، اعتماده ، ومن ثمة ، تنقيحه وتجويده وتنظيمه .

٢ – شرط الإيجاز : وهو أيضاً من القصد ، ضد الإفراط .

٣ – شرط الفوضى : من حيث كون النثر مطلقاً ومبعثراً[٣٦] .

لقد تم ذلك بعمل انتقائي اجتزائي واضح . حيث تم الاستغناء عن مقومات معجمية أخرى للكلمتين – المصطلحين لعدم انضباطهما لمقصد " التأصيل " و" التعريب ". فتم الاستغناء في مادة (قصد) عن " استقامة الطريق " وعن (الافراط) بما هو ضد الإيجاز ، والمتمثل في فعل " التكسر " و" السمنة "، فضلاً عن تدقيق الحد الأدنى لعدد الأبيات ، في ثلاثة أو ستة عشر أو ما بين ذلك حسب اختلاف الآراء . أما في مادة (نثر) ، فتم تجاهل مدلول النثر في البلاغة والنقد وتمثلاته في الممارسة الإبداعية القديمة .

لقد وصلت مساعي " التعريب " أحياناً للربط بين مبدأ " القصد " البرناري ومبدأ " القصد " النقدي القديم ، دون الانتباه إلى أن استخدامه

الاصطلاحي القديم ، وضع لغايات غير شعرية أصلاً ، وهو إخراج ما ورد من الحديث والقرآن موزوناً ، من الشعر . لقد تم إذن " تعريب " المرجع البرناري لقصيدة النثر استدلالاً بالجذور اللغوية للمصطلح . وأدى ذلك إلى مغالطة أخرى موازية لمغالطة (جدة قصيدة النثر) ، ومحتواها أن عناصر الوحدة والإيجاز والمجانية ، لا سابق لها في التراث الشعري ، وإن أومأ إلى بعضها التراث المعجمي ، وأنها لم تظهر إلا مع جدة قصيدة النثر . ناهيك بأن خلاصة هذا " التعريب "، غير قادرة على التطابق إلا مع تجارب محدودة من تجارب قصيدة النثر .

هوامش الدراسة

١ - نقلاً عن : محمد ديب : الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي . مجلة " علامات " السعودية . ج ١٢. م ٣ / يونيو ١٩٩٤ ص ١٤٧ .

٢ - Suzane Bernard : Le poéme en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours. Librairie A.G. NIZET. Paris 1994 p: 442.

٣ - Ibid : p : 15.

٤ - Ibid : p : 442.

٥ - Ibid : p : 444.

٦ - Ibid : p : 13.

٧ - Le Robert : Dictionnaire Historique de la langue française Dictionnaire le Robert. Paris 1994. Tome II. p: 1558.

وينظر أيضاً :

Dictionnaire ecyclopédique Quillet, Librairie aristide Quillet. Paris. édition 1983. Tome NP-POS, p : 5310.

كما أن معجم (Le Robert) يحدد قصيدة النثر بكونها لا تلتزم بالشكل الموزون ، ذاكراً أنها كانت تطلق قديماً على الروايات والأشكال السردية المقدمة بواسطة النثر الشعري مثل " تليماك " لفنلون Fenelone و" الشهداء " لشاتوبريان Chateaubriand .

ينظر :

- Robert : Dictionnaire de la langue française. Les dictionnaires le Robert, 2ème édition, Paris 1986. Tome VII P : 524.

٨ - Larousse : Grand dictionnaire de la langue française. Librairie Larousse. Paris 1989. Tome 5 p : 4390.

٩ - Le Robert : Dictionnaire des grandes oeuvres de la littérature. Sous la direction de : Henri Mittérand. Dictionnaire le Robert. édition 1994. Paris p : 491.

١٠ - J - p de Beaumarchais et autres : Dictionnaire des littératures de la langue française : Bordas. Paris, 1984. Tome 3. p : 2421.

١١ - Baudelaire Charles : Petits poémes en prose : Le Spleen de paris Flammarion. Paris 1983.

١٢ - Dictionnaire des littératures - Bordas. p : 2421.

١٣ - أدونيس : في قصيدة النثر . مجلة " شعر " لبنان . العدد ١٤/١٩٦٠ ص (٨١ - ٨٢) .

١٤ - أنسي الحاج : مقدمة ديوان " لن " ط ٣ ، دار الجديد . بيروت لبنان ١٩٩٤ ص ١٨ .

١٥ - المرجع السابق ص ١٩ . ولمزيد من المقارنة بين أنسي الحاج وأدونيس وسوزان برنار ، يرجع إلى :

- سامي مهدي : أفق الحداثة وحداثة النمط . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد - العراق ١٩٨٨ .

- محمد عيد . مرجع مذكور .

- محمد قويعة : جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية . مجلة " علامات " (السعودية) . ج ١٢ م ٣ يونيو ١٩٩٤ ص (٧٩ - ١١٥) .

١٦ - أدونيس : مقدمة للشعر العربي . ط ٢ ، دار العودة . بيروت - لبنان . ١٩٧٥ . ينظر : مقدمة الكتاب والفصل الأخير منه .

١٧ - فخري صالح : قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة . مجلة " فصول " المصرية م ١٦/ ع ١ - صيف ١٩٩٧ . ص ١٦٩ .

١٨ - المرجع السابق ص ١٧٠ .

١٩ - المرجع نفسه ص ١٧٢ .

٢٠ - نفسه ص ١٧٣ .

٢١ - بول شاوول : مقدمة في قصيدة النثر العربية . مجلة فصول عدد مذكور . ص ١٥٣ .

٢٢ - المرجع السابق ص١٦٢ .

٢٣ – يقول أنسي الحاج في مقدمته لديوان " لن ": " كان أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية في العدد ١٤ من مجلة " شعر " ١٩٦٠ ، ينظر هامش ص ١٨ من المقدمة .

٢٤ – لقد تجنبنا في هذه الدراسة ، البحث في علاقة قصيدة النثر بـ " النثر الشعري " و" الشعر المنثور" و" الشعر الحر "، لاعتقادنا بأن ذلك يتطلب دراسة في تاريخ النصوص والمصطلحات .

٢٥ – أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ط ٥/ ١٩٧٣ ، ص ٤٢٠ .

٢٦ – سلمى الخضراء ، الجيوسي : الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله . عالم الفكر ، ص ٣٤٦.

٢٧ – علي جعفر العلاق . في حداثة النص الشعري ، ص ١٤٠ .

٢٨ – أشار محمد جمال باروت إلى ورود مصطلح " قصيدة منثورة " عند جورجي زيدان . مجلة "المعرفة " سوريا . العدد (٢٨٣/ ٢٨٤) ١٩٨٥ ، ص ١٤١ .

٢٩ – جبرا إبراهيم جبرا : المجموعات الشعرية الكاملة (المقدمة) ط ١ / دار رياض الريس للكتب والنشر . لندن ١٩٩٠ ، ص ٩ .

٣٠ – كان لنا في تاريخ سابق ، موقف مغاير في النظر إلى علاقة قصيدة النثر بالنثر . حيث رأينا فيها علاقة تثويرية لشعرية النثر . ينظر : مجلة " نزوى " العمانية . العدد ١٩٩٥/٢ ، ص ٣٩ .

٣١ – فصلنا في هذا الموضوع في دراسة لنا مخطوطة عن مقدمة " لن ". كما ناقشنا الموضوع نفسه في مبحث خصصناه لمنابر النثر التسعينية وبالتحديد مجلة " الأربعائيون ". وهو غير منشور .

٣٢ – فصول عدد مذكور ، ص ١٦١ .

٣٣ – عالم الفكر عدد مذكور ، ص ٣٤٦ .

٣٤ – في حداثة النص الشعري ، ص ١٤٠ . ونتساءل في ضوء ذلك ، عن أية قصيدة نثر يتحدث العلاق ، وهل توجد بالفعل مطابقة بين مقومات المصطلح وطبيعة النص .؟

٣٥ – حاتم الصكر : قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة . مجلة فصول المصرية . م ١٥ عدد ٣ ، خريف ١٩٩٦ ، ص ٧٨ .

٣٦ – تنظر مادة (قصد) في المعاجم العربية وخاصة في " القاموس المحيط " و" لسان العرب ".

* * *

مرجعيات النقد في دراسات معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين

محمد القاضي

لئن كان معجم البابطين يهدف أساساً إلى تقديم صورة عن الشعر العربي المعاصر من خلال التعريف بالشعراء وتقديم مختارات مما كتبوا ، فإنَّ الجزء السادس منه – وهو الجزء الأخير – قد أفرد لعدد من الدراسات في الشعر العربي الحديث والمعاصر رأت هيئة المعجم أن تجعلها " تكملة ضرورية للإحاطة بالشعر العربي المعاصر في القرن العشرين "[1]. ولهذه الدراسات في رأينا أهمية كبرى، لأن أصحابها – على تفاوت فيما بينهم – قدّموا فيها مادة غزيرة تعرّف بحركة الشعر في كل بلد من البلدان العربية ، بل وحتى في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي . وسعوا إلى رصد منعطفاته الكبرى وأعلامه البارزين " منذ بداية النهضة الأدبية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر إلى اليوم "[2].

غير أن هذه الدراسات تثير تساؤلات كثيرة يتعيّن علينا أن نبسطها تمهيداً للموضوع الذي رأينا أن نخوض فيه ، وهو مرجعيات النقد في هذه الدراسات . فقد استهل الجزء الأول من المعجم بدراسة عنوانها " الشعر العربي الحديث : توطئة نقدية " للدكتور محمد فتوح أحمد ، جاءت في هامشها الملاحظة التالية : " لمزيد التفصيل فيما أجمله هذا المهاد النقدي يراجع مجلّد البحوث الملحق بالمعجم "[3]. ومعنى ذلك أن هذا البحث الأوّل مجرّد تلخيص لما حواه المجلد الأخير . ولعلّ ما يسوّغ هذا الرأي أن الدراسات المذكورة قد انصرفت همّة أصحابها إلى التعريف بحركة الشعر بحسب البلدان ، في حين أراد د. محمد فتوح أحمد أن يقدّم صورة عامة يبرز فيها الملامح المشتركة بين التجارب الشعرية في مختلف الاقطار العربية . وقد عبّر عن ذلك بقوله : " إنّ هذه

التوطئة النقدية تهدف إلى إضاءة الخلفية التاريخية التي استقامت عليها هذه المادة ، ورسم الإطار العام للظروف الثقافية والفنية التي أرهصت بها ، وتصوير المهاد العام الذي درجت عليه حركة الشعر العربي الحديث ، وتخطيط الملامح المشتركة لتجليات هذه الحركة عبر البيئات الإبداعية المختلفة . فلعلّنا ، على هدي من هذا وذاك ، أن نصل إلى الاقتناع أو ما يقرب من الاقتناع بأنّ الشعر العربي الحديث إن اكتسى في منابته المتنوعة بأردية محلية متفاوتة الأصباغ والألوان فإنه - في التحليل الأخير - ينزع منزعاً فكرياً مشتركاً ، ويسلك في التطور درجات متقاربة الملامح والقسمات ، ثم يصبّ في تيارات وأنهار فنية تكاد تكون محكومة بقوانين وأعراف تاريخية وجمالية لا يعوزها التناغم والانسجام"[4].

إنّ المتأمّل في المنطلقات التي أسّست لهذه الرؤية لا يجد عناء في الربط بينها وبين ما جاء في التمهيد القصير الذي وضعه مكتب التحرير وافتتح به المجلد السادس من المعجم ، وقد ورد في النقطة الثالثة منه : " تحاول الدراسة [...] تلمّس الظواهر المشتركة بين شعر البيئة والشعر العربي ككلّ [كذا] كي تكون النظرة إلى الشعر العربي بكل شمولها ، ولكي تظهر السمات المحلية في إطار توحدها مع مثيلاتها في بقية البيئات ، فربما كشف هذا عن تيارات عامة في الشعر العربي لم تظهر بكل جلائها حتى الآن "[5]. وبناء على ذلك فإن وصف الدراسة الأولى بكونها " توطئة " والدراسات الأخرى بكونها " تكملة " لا يغيّر في شيء من الوظيفة التي أنيطت بهذه الدراسات . فليس المقصود منها أن تكون مدخلاً يساعد قارىء النصوص المختارة على تنزيلها ضمن مسار التجارب الشعرية العربية ، وإنما هي نصوص تكمّل الصورة التي يكون القارىء قد كوّنها لنفسه من خلال قراءة المختارات الشعرية التي شملت المجلدات الخمسة الأولى من المعجم . وقد عبرت هيئة المعجم عن

غايتها من هذه الدراسات فقالت : " إن الكثير من أعلام الشعر العربي المعاصر ، والذين أثروا فيه تأثيراً كبيراً قد رحلوا عن عالم الأحياء [...] من هنا جاءت فكرة هذه الدراسات بهدف الإحاطة بالشعر العربي المعاصر ، وبجهود الشعراء العرب المعاصرين . مع التركيز على من غابوا منهم على وجه التحديد "(٦).

على أنّ هذه الدراسات التكميلية أو الاستدراكية تختلف عن المختارات من جهاتٍ ثلاث :

١ - لم يراعَ في ترتيب الاختيارات الانتماء الجغرافي للشعراء ، وإنّما سيقت أسماؤهم بحسب ترتيبها الهجائي ، في حين رُتبت الدراسات حسب البلدان .

٢ - إنّ المختارات مقتصرة على الشعراء الأحياء الذين رغبوا في إدراج أسمائهم ومختاراتهم في المعجم ، في حين أن الدراسات تهتم بأعلام الشعر العربي حسب الأقطار : من توفي منهم ومن لايزال على قيد الحياة ، سواء أرغب في الانتماء إلى المعجم أم لم يرغب .

٣ - إنّ المختارات وما يرافقها من تعريف بالشعراء قد عُهد بها إلى الشعراء أنفسهم ، ومن ثم فإنها لا تحمل - من حيث المبدأ - أي حكم معياري ، أما الدراسات فهي تمتّ بصلة إلى مجال النقد ، ومن ثمّ فإنها لا تخلو من آراء خاصة وأحكام قد تراعي الموضوعية وقد تحيد عنها . ولعلّ هيئة المعجم قد توقعت ذلك فنصت في المبدإ الرابع الذي ينبغي أن يأخذه الدارسون في الاعتبار على أن " الدراسة وصفية أكثر منها معيارية ، وهي راصدة أكثر منها تقويمية . وينبغي التركيز فيها على المتّفَق عليه من التصورات الأدبية والنقدية "(٧).

والناظر في هذا التوضيح الذي مُهِّد به للدراسات يستوقفه أمران : أولهما هذا التناقض الواضح في المبدإ الأول بين الدعوة إلى

" التركيز على حاضر الشعر ومواصفاته الآنيّة " وتخصيص القول في " شعراء العقود الثلاثة الماضية ممّن أدركهم الموت ولم يضمّهم المعجم "[^8]. وليس من شك في أن هذا التناقض منشؤه عزوف بعض كبار الشعراء العرب الأحياء عن إدراج أسمائهم في المعجم ، فيكون من وظائف الدراسات أن تملأ هذا الفراغ وتستدرك ما فات المعجم إثباتُه . ولولا ذلك لأفرد المجلد الأول لهذه الدراسات حتى تكون أرضيّة لقراءة المختارات الشعرية المعاصرة .

وأما الأمر الثاني الذي يستوقف الناظر في هذه الدراسات فهو ما عبّرت عنه هيئة المعجم ضمن المبدإ الرابع من أن الدراسات " ينبغي التركيز فيها على المتفق عليه من التصورات الأدبية والنقدية "[^9]. وحين ننقّب عن هذه التصورات الأدبية والنقدية " المتفق عليها " لا نظفر إلا بملاحظات خفيفة تلخصها عبارات فضفاضة من قبيل " التطورات الكبرى" و" الخطوط العريضة " و" الظواهر المشتركة " و" السمات المحلية " و" التيارات العامة "[^10]. وهي عبارات لا تعكس تصوراً دقيقاً لما ينبغي أن تتوفر عليه مجموعة من الدراسات تعالج ظاهرة واحدة باعتماد مبادىء مشتركة .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الدراسات لم تصدر عن أصحابها صدوراً عفوياً وإنما استُكتبوا فكتَبوا ، وأن هؤلاء الكتّاب ليسوا من طبقة واحدة ولا يحملون أسئلة واحدة ولم يمتحوا من معين واحد ، بدا لنا جلياً ما تنطوي عليه قراءة هذه البحوث من عسر منشؤه تعدّد المرجعيات التي يصدر عنها الباحثون ، وتنوّع المفاهيم التي وظفوها في فهم الشعر العربي وآليات تطوره ومقومات شعريته .

وقد دفعتنا هذه الملاحظات إلى إشكال كبير : فهل يتعيّن علينا إن نحن أردنا أن نكشف النقاب عن هذه المرجعيات أن ندرس تطور النظرية الشعرية عند العرب في مستوى الإبداع من خلال هذه الدراسات ، أم إنّ

ما يحتاج إلى التحليل هو نظرية الكاتب في مقاربة الشعر ؟ وقد رأينا أن نحسم المسألة بجعل الهدف استنباطَ نظرية المؤلف من خلال ما يتسرّب في ثنايا القول من شذرات يتأسّس لنا من جمعها وتنضيدها ما يمكن أن نستخلص منه مسألتين تتعلقان بهذا الضرب المخصوص من الإبداع هما: مفاهيم الشعر ووظائفه . ورأينا أن نجعل منهما المفصلين الأساسيين لعملنا ، تحدونا في ذلك رغبة في استقصاء مرتكزات الخطاب النقدي للشعر كما تبدو لنا في هذه الدراسات التي جاءت متوِّجة لأول معجم عربي معاصر - بهذا الحجم - يفرد للشعر والشعراء ، ونزوع إلى الوقوف على مدى التكامل أو التنافر بين هذه الدراسات التي ألّف بينها في هذا المجلّد السادس من المعجم . ومن شأن هذه العملية أن تمهّد لنا السبيل لإدراك مدى توفّق هذه الدراسات في الاضطلاع بالوظيفة المنوطة بها ، وهي توفير أرضية نظرية وتاريخية تسهم في توحيد مقروئية المختارات الشعرية التي تضمّها المجلدات الخمسة الأولى من المعجم .

١ - مفاهيم الشعر :

لا مراء في أن الحديث عن الشعر لا يستقيم لصاحبه إلا إذا قام على مهاد نظري يكون بمثابة الإطار الذي تندرج ضمنه رؤية محدّدة لماهية هذا الجنس . ومن الطريف أن أصحاب هذه الدراسات استخدموا جميعاً كلمة الشعر ومشتقاتها دون أن يعملوا على شرح ما يريدونه منها، ودون أن يسعَوْا إلى توحيد المفاهيم أو إيجاد حد مشترك أدنى بينهم يجيز لهم أن يعالجوا هذا الجنس من الإبداع بأدوات منهجية موحّدة .

على أن هذا الحكم لا يسري على الدراسات كلّها بدرجة واحدة ، وإنما هو يصدق عليها بنسب متفاوتة . ولئن عزف أغلب الدارسين عن توضيح ما يفهمه من الشعر وأنشأ يحدثنا عن التجارب الشعرية وكأن

الشعر لا يحتاج إلى تحديد أو لا يمكن تحديده أصلاً ، فإن عدداً منهم قليلاً جعل تعريف الشعر عملاً ضرورياً لابد من الانطلاق منه لضبط الملامح الأساسية لخارطة الإبداع الشعري في الحيّزين المكاني والزماني اللذين عليهما مدار عمله . فهذا د. حمادي صمود يؤكد صعوبة التأريخ للظواهر الأدبية ويرى " أن الدارس مهما بلغ به الوعي بتعقد الظاهرة وتنوع العوامل المتضافرة على إنشائها وعدم كفاية ما يجري في السطح لإدرك حقيقة ما يعتمل فيها فإنه لا يستطيع أن يبني بحثه إلا على معطيات ملموسة ورواسم معلومة ومراجع ثابتة إن لم تكن قدرتها على التفسير كبيرة فهي لا تعدم لا محالة صلة بالظواهر المعروضة والحركات المدروسة "(١١). ومعنى هذا أن التصدي لدراسة التطور التاريخي للممارسة الشعرية لا ينبغي أن يُقتصَر فيه على إثارة المسائل المتعلقة بالتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، بل يتعين على الباحث أن ينظر في الطبقات السفلية التي عليها تتأسس الممارسة الشعرية وعلى الطريقة التي يفهم بها الشاعر والقارىء ماهية الشعر ووظيفته .

وهذا د . نعيم اليافي يميز بين نظرية الشعر ونظرية النص ، ويتساءل في مستهل دراسته " عما إذا كان اهتمامنا ينصب على " الشعر" ونظريته ، أم على " النصوص " " الإبداعية بغض النظر عمّا يدور حولها من آراء في الواقع "، وينتهي إلى ضرورة الجمع بينهما فيقول : " إني أوليت الأمرين معاً جلّ اهتمامي . فأنا لا أفرّق في دراسة الظاهرة - ولاسيما في مثل هذا الموضوع - بين نظرية الشعر ونظرية النص ، فكلاهما مرجعيّ في تحديد مكونات حركة الشعر وفي إراءة تجلياتها الأدبية "(١٢). إن هذا القول يؤكد من جهة وعي الباحث لأهمية الخلفية النظرية في دراسة الشعر ، ويبيّن من جهة أخرى أن دراسة النصوص الإبداعية تحتاج إلى معرفة " ما يدور حولها من آراء " حسب عبارة د. نعيم اليافي ، أي ما يفهمه الشعراء والنقاد والقراء من ماهية الشعر وصفاته وغاياته .

وقد حدا هذا التصور بعض الدارسين - وهم والحق يقال نزر قليل - إلى أن يحاولوا في تحليلهم المراحل الكبرى لتطوّر الحركة الشعرية في البلدان التي اهتموا بها أن يراعوا أمراً أساسياً هو التغير الذي أصاب فهم الناس للشعر وما ينفرد به من صفات . ومن هؤلاء د. عز الدين اسماعيل الذي تتبع الكتابات الشعرية والنثرية واستخلص منها سمات التحول التي شهدتها الممارسة الشعرية الحديثة ، وبنى عليها الفصل بين مختلف المراحل التي مرّ بها الشعر العربي في مصر .

وعلى الرغم من أهمية هذه الإشارات ودلالتها على إدراك عدد من النقاد للبعد التنظيري وقيمته في رصد معالم الظاهرة الشعرية فإنها تظل قليلة ضئيلة إذا ما وضعت في سياق الدراسات التي ضمّها المعجم بين دفتيه . والقسم الأعظم من هذه الدراسات لا يعير الجانب التنظيري شأناً . ومن ثم فإن التنقير عن المرجعيات النقدية فيها يغدو عملاً أشبه ما يكون بعمل الأركيولوجي الذي يحاول من خلال الشذرات الباقية أن يعيد تكوين المعالم الماضية .

١ - ١. الشعر والنثر :

تشفّ بعض الدراسات النقدية للشعر والشاعر عن موقف تصنيفي ينهض على مفاضلة بين الشعر والنثر ، ومن ثم فإن الشعر حين يتدنّى مستواه وينأى عن خصائصه التي يتميز بها ينحدر في هاوية النثرية . يقول د. السعافين إن الشعر الحديث في الأردن وفلسطين قد أفاد من تطور الشعر العربي " مثلما عانى من مشكلات الشعر الجديد من مثل وهم السهولة الظاهرة والابتذال والغموض والنثرية وخفوت الإيقاع والتقليد "[١٣]. إن نغمة الإدانة واضحة في هذا القول وبؤرتها المركزية هي تخلّي الشعر عن مقامه ، ونزوله عن عرشه ، ووقوعه في مناطق

النثر . ويعود د. السعافين إلى ذلك بأكثر وضوحاً عندما يحدّثنا عن "خفوت الإيقاع الذي يقترب من النثرية "[١٤].

وقريب من هذا موقف د. صالح الخرفي حين أراد أن يقوّم بدايات الشاعر الجزائري ابي القاسم سعد الله فقال : " لكن سعد الله الداعية المبشر بالشعر الحر في أواسط الخمسينات لم تكن ممارسته الإبداعية في مستوى هذه الصرخة . فالنصوص التي نشرها في هذه الفترة لم تحمل في مجملها من مفهوم الحريّة غير الانفكاك من الصدر والعجز والرويّ والالتجاء إلى التفعيلة في فقرات نثرية باهتة كثيراً ما خانتها الرؤى الخيالية المجنحة . وكان الشاعر صادقاً مع نفسه حين عدّ بعض هذه الفقرات من الشعر المنثور "[١٥]. إن ما يستوقفنا في هذا الرأي أن د. الخرفي يعتبر الوزن والقافية سمتين تميّزان الشعر من النثر. ولكنّ الطريف أنّه ذهب في هذه المقابلة شوطاً بعيداً حين اعتبر شعر التفعيلة نثرياً . وزاد الأمر وضوحاً حين استعاض عن كلمة "المقاطع " بكلمة " الفقرات " ووصف الكتابة النثرية بكونها " باهتة " لخلوّها من " الرؤى " الخيالية المجنحة "، واعتبر الشعر المنثور تهمة وجريرة يعترف بهما صاحبهما كما يقرّ بذنب اقترفه .

وفي هذا الإطار من المقارنة التفاضلية بين الشعر والنثر يمكن أن ندرج رأي د. عبدالله المعيقل الذي اعتبر أن الشاعر سليمان بن سحمان نظم قصائد ناصر فيها الدعوة الوهابية ونافح عنها " وقصائده أشبه ما تكون بالخطب الدينية من حيث بدؤها بالحمد وذكر الشهادتين ، ثم الشروع بعد ذلك في شرح المسائل الدينية وتفصيلها بإسهاب نثري [...] وفي شعر أحمد بن علي بن مشرّف مقارنةً بابن سحمان نثريةٌ ومباشرة "[١٦]. علينا أن نحترز في فهم هذا القول رغم أن صاحبه يفاضل فيه بين الشعر والنثر . ذلك أن موقف الباحث لا يستند إلى المقاييس السابقة التي رأيناها مع د. السعافين ود. الخرفي بل يقوم على

مقياس المضمون . فهذه النصوص التي تحدّث عنها مغرقة في التقليد التزم أصحابها بمواصفات القصيدة التقليدية وخاصة منها البحر والقافية، ولكن ذلك لم يشفع لها في البقاء في منطقة الشعر لأنها كانت "خطابية " و" مسهبة " و" مباشرة ". وجماع هذه الصفات تناقُضُها مع خصيصة أساسية من خصائص الشعر في نظر د. المعيقل هي قيامه على الومضة والإيماء لا على التبسّط والتقرير .

إن ما يجمع بين هذه الآراء – على اختلاف منطلقات أصحابها – أنها تجعل المواجهة بين الشعر والنثر حاسمة باترة ، حتى إن د. صالح الخرفي يرى في قصيدة النثر تنكراً للإيقاع الشعري العربي، ويقرّر أن الشعر والنثر على طرفي نقيض فيقول : " لمسنا عند بعض شعراء الخمسينات تجارب الفكاك من البحور الخليلية والالتجاء إلى التفعيلة ، تنفرد أو تتكرر في مقاطع القصيدة ، تجارب تتسم بالإتّزان والبراءة من التنكر للموسيقى الشعرية ، كما نلمس فيما يسمّى بقصيدة النثر – عمرك الله – كيف يلتقيان : القصيدة / النثر ؟ "[١٧].

إنّ حدّة هذه المواجهة بين الشعر والنثر هي التي تفسّر لنا ما ذهب إليه بعض الدارسين من أنّ كتابة الشعر المنثور ليست إلا نتيجة العجز عن نظم الشعر الموزون . وهذا ما تقوله د. سلمى الخضراء الجيوسي في حديثها عن أمين الريحاني : " لا يعدّ الريحاني من الشعراء، ومع ذلك فلا بدّ من التحدث عنه في هذا المجال لأنه أبو الشعر المنثور في العربية ، وهو الذي أطلق هذا الاسم على أمثلة من محاولاته الإبداعية . لم يتمثل قط الأوزان العربية ، وحاولها مرة فلم ينجح ، فقرر أن يكتب إيحاءاته الشعرية بالنثر ، معتمداً على مثال الشاعر الأمريكي ويتمان "[١٨]. إن لهذا القول أهمية مزدوجة فهو من جهة يبيّن أنّ الاخفاق في تمثل الأوزان العربية هو السبب في اللجوء إلى النثر ، وفي

هذا اتهام للمبدع بالقصور ، وهو من جهة أخرى يلمّح إلى أن الشعر المنثور مقطوع الصلة بالتراث ، إنما يستمدّ وجوده من الإبداع الغربي .

وهذا الضرب من المقابلة بين الشعر والنثر دفع بعدد من الدارسين إلى تجاهل قصيدة النثر ، وكأنّ مجرّد تسميتها إقرار بالممارسة نفسها . وهذا الرأي هو الذي نجده في مقال د. سالم عباس خدادة ، وفيه يقول : " إن الشكل الشعري لم يكن هاجساً مقلقاً للشاعر في الكويت ، لأنه لم يلهث وراء الأشكال والأساليب الشعرية التي أخذت تبرز على الساحة الشعرية العربية ، ووصل بعضها إلى حدّ العبث ، وإنما كان يفيد منها بقدر خدمتها لتجاربه [...] أما ما يسمّى بقصيدة النثر فإنها لم تجد أرضاً خصبة في الكويت حتى الآن ، إذ أنّ الشعراء البارزين مازالوا يخرجونها – فيما يبدو – من دائرة الشعر ، على حين أخذت تلوح على استحياء في الفترة الأخيرة "(١٩) . وفي هذا القول تعظيم للشاعر الكويتي الذي أدار ظهره لقصيدة النثر ، وحطٌّ من شأن هذه الكتابة التي جُعلت صنواً للعبث وخارجة عن مملكة الشعر ومنحصرة في مستوى الأشكال والأساليب .

إن هذا الفهم للشعر بوصفه نقيضاً للنثر يتحكم في جل الدراسات التي يضمّها المعجم ، وهو يدلّ دلالة واضحة على أن حدّ الشعر غير بيّن عند هذا القسم من الدارسين . فغاية الأمر أنهم يعتبرون الشعر ذلك الكلام الموزون المقفّى ، وإن لم يتوفر فيه شرط الوزن والقافية خرج من حيّز الشعر إلى حيّز النثر . ولا يخفى أن هذا التصوّر يستمدّ كينونته مما راج في كتب النقد التراثية من مقابلة بين الشعر والنثر مدارها على الخصائص الشكلية أساساً .

على أننا رغم غلبة هذا الاتجاه في الفهم لا نعدم محاولات أخرى سعى أصحابها إلى كسر هذه الثنائية المفتعلة . وفي هذا السياق يندرج بحث د. نعيم اليافي الذي تحدث فيه عن تاريخ هذه المقابلة وقوة

سلطانها فقال : " يبقى الشعر العربيّ منذ العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الحالي تقريباً يعرّف بالألف واللام مرة وبنقيضه - النثر - أخرى. فيقال (الشعر) ولا يقال (شعر) فترة أو تيار أو مذهب . كما يقال في تحديده إنه قسيم النثر "[20]. ويرى د. اليافي أن الشعر بوصفه فناً ظاهرة تاريخية ، وأنه " يتطور بتطور الذوق والإحساس والقيم الجمالية، وجميعها أمور تتوقف على الثقافة المتوارثة مثلما تتوقف على المثاقفة ومبادلات التأثر والتأثير "[21]. ويترتب على ذلك موت " تلك النظرية التي كانت تشطر الأدب إلى قسمين أحدهما شعر وثانيهما نثر ، ويعرّف أحدهما بالمقابلة مع ثانيهما ، فيقال الشعر هو الكلام الموزون المقفّى ، والنثر هو الكلام الخالي من الوزن والتقفية . فالموجودان المتناقضان في الطبيعة كما في الفنّ ليسا هما الشعر والنثر ، وإنما هما الشعري والنثري بوصفهما منحيين أو اتجاهين متعارضين في الرؤية وفي التفكير وفي طريقة التعبير أيضاً . وعلى هذا الاساس يتعانق الشعر مع النثر لتصبح بينهما حلقة متداخلة تجمع ما بينهما ، وتأخذ من أحدهما بعض سماته ، ومن الآخر بعض شياته "[22].

إننا نلحظ هنا أمرين على حظ من الأهمية كبير : أولهما أن مفاهيم الأدب بصفة عامة نسبيةٌ متطورة . فلا غرابة أن يكون مفهومنا للشعر اليوم مختلفاً عن مفهوم أسلافنا له . لا بل إن هذا التغاير أمر لابد منه لأن فيه ما يدل على إدراك لمظاهر هذا التحول وأبعاده . وثانيهما زحزحة الثنائية الضدية من الشعر والنثر إلى الشعري والنثري أي من الماهية إلى الصفة ، وبهذا فإن الشعر يمكن أن يضم النثري ، كما أن النثر يمكن أن يحوي الشعري . وبهذا يرى د. اليافي أن الموضوعات والمعجم والوزن ليست كافية للتمييز بين الشعري والنثري . إن مدار الفرق بين الشعري والنثري هو طريقة الرؤية أو المعالجة ، ومنزلة المفردة من العلاقة أو النسق ، و" الإيقاع الشعوري الداخلي والخارجي"[23].

إن د. اليافي يلتقي في هذا الرأي مع د. علي جعفر العلاق حين يتحدث عن الثورة التي أحدثها جيل الستينات في الشعر العراقي باعتماده " النفس التجريبي القائم على التمرد والمغامرة وتعكير تجانس الشعر بالفوضى ، وماء الإيقاع بوعورة النثر "(٢٤). ذلك أن الشاعر الستيني في العراق يرى " أن القصيدة ليست حديثاً عن موضوع ما أو فكرة ما بل هي رؤيا يمتزج فيها النص والموقف وتتماهى اللغة بالدلالة والشكل بالمضمون "(٢٥). وظاهر هنا أنّ د. العلاق يقلب الصورة التقليدية التي تبوّىء الشعر محلاً أرفع بالنسبة إلى النثر ، إذ يربط بين الشعر والتجانس والماء ، ويربط بين النثر والفوضى والوعورة . إن الوعورة لم تعد متصلة بالشعر ، وحين يخفق المرء في صعود هذا السلم الطويل الذي يحتاج مرتقيه إلى عِلْم يسقط في باحة النثر ، بل غدت متصلة بالنثر الذي تختلط فيه السبل ولا ينسج فيه المبدع على سابق منوال .

ولا يتردد بعض الدارسين في إيراد التهم التي تكال أحياناً لقصيدة النثر ، والتي تنهض على أساس مناقضتها لما يقوم عليه الشعر. فيقول د. عبدالله المعيقل متحدثاً عن قصيدة النثر في السعودية : " إن قصيدة النثر في المملكة تواجه اليوم باتهامات كثيرة كالإغراق في الإبهام والغموض ، وغياب المضامين الواضحة ، وكونها جاءت لنسف الجسور مع الماضي حيث ألغت نظام التفعيلة دون إيجاد إيقاع بديل أو شكل منضبط ، مما أتاح المجال للتجريب الواسع لما هبّ ودبّ في ظل غياب الموهبة أو تواضعها "(٢٦). وجماع هذه النقائص أن قصيدة النثر - خلافاً للشعر - غامضة المضامين وخالية من الإيقاع وميسورة المعالجة . ومعنى هذا ضمنياً أن الشعر واضح المضامين قائم على إيقاع تراثي لا يقدر عليه إلا ذو الموهبة .

وقد أدرك د. المعيقل أن الحكم على قصيدة النثر اعتمد مقاييس من خارجها ، فقال : " لقد ولدت قصيدة النثر في ظروف وفي سياق

فكري وتاريخي متوتر ، لتؤسس لها شعريتها الخاصة ، فاعتمدت على التكثيف الشديد للفكرة والرمز والإيحاء وعلى الإيقاع الكيفي لا الكمّي وعلى الموسيقى الخاصة التي تتولد من طريقة توظيفها للغة . ويبدو أنّه يتحتّم على النقاد أن ينظروا في قصيدة النثر من خلال مفاهيم ورؤية نقدية جديدة ، لا من خلال ذائقة نقدية تحكم على القصيدة بمقدار قربها أو بعدها عن الأشكال الشعرية الأخرى . كما أن من حق أي تجريب أن يجد فرصة له ومتسعاً حتى يثبت وجوده ويؤكد هويته "[٢٧]. ومفتاح هذا الرأي القولُ بوجود شعرية جديدة في قصيدة النثر تتجلى في المضامين والإيقاع ، وتقوم على التجريب مجاوزة المؤسّس في الممارسة الشعرية العربية .

وعلى هذا النحو فإن المرجعية التي استندت إليها الدراسات التي ضمّها المعجم في هذا المجال تكشف عن هوّة سحيقة بين موقفين ينحصر اولهما في إطار الأحدية التي تطابق بين الشعر في مرحلة من مراحله والشعر بإطلاق ، ومن ثَمّ فإنها تزجر ما خرج عن السنّة القائمة فتتجاهله حيناً وتدينه أحياناً . أما الموقف الثاني فيؤمن أصحابه بنسبية الإبداع ونسبيّة المفاهيم وطرائق المعالجة . ولذلك فإنهم يغادرون مملكة الشعر ويستظلون بظل الشعرية مما يمكّنهم من البحث عن مقومات جديدة للإبداع . ولكن هذه المقومات ظلت في أغلب الأحيان ملفوفة في إهاب الغموض ، متراوحة بين المبالغة في التعظيم والوقوف موقف التسامح والانتظار . ولعل هذا ما جعل المرجعيات النقدية المعتمدة في تحليل قصيدة النثر غائمة ، وكأنّ الناقد يلاحق هذا اللون من الإبداع دون أن ينجح في فهمه ومحاصرته من الناحية النظرية ، ودون أن يوفق في ضبط المقومات الاساسية التي ينهض عليها .

١. ٢. التجربة اللغوية والتجربة الوجودية

ما هو الشعر على وجه الدقة ؟ أهو عمل في اللغة يسعى إلى

تفجير طاقاتها وضخّ شحنة من الدلالات الجديدة فيها ، أم إنه صدى لممارسات اجتماعية ومغامرات فكرية ومكابدات عاطفية يعيشها الشاعر فيصوغها في نصوصه ؟ وبعبارة أخرى هل إن الشعر صنعة ترتكز على مهارات محدّدة أم إنه قول لا شأن له ولا معنى ما لم يكن صورة من حياة نابضة خارجه ؟ لكأنّ هذا الهاجس كان مستبدّاً بالدكتور علي جعفر العلاق ، فدفعه إلى أن يستهلّ دراسته عن الشعر الحديث والمعاصر في العراق بالقول : " أيهما يؤدي إلى الآخر ، ويغدو عنصراً من عناصر حيويته : الشعر أم الحياة ؟ إن سؤالاً كهذا لا يبدو عديم الجدوى [...] إن الصلة بين الحياة والقصيدة صلة أخذ وعطاء ، فالقصيدة باعتبارها تجربة لغوية خاصة لا تنهض باتقان وحيوية دون أن تستند إلى حياة مسكونة بما يجعل كتابة الشعر ممكنة : أعني تلك الحيوية الفائرة [...] والحياة من جهة أخرى لا تظلّ في منأى عن هزة الشعر وتأثيره السحري عليها [كذا] "(٢٨).

نعم ، إن د. العلاق يتحدث هنا عن التفاعل المشترك والعلاقة الجدلية بين الشعر والحياة ، إلا أن المتأمل في حديثه هذا يتنبّه إلى أنه يتضمن موقفاً محدداً من ماهية الشعر : فهو " تجربة لغوية "، أولاً ، إلا أنه غير منقطع عن الحياة سواء في بعدها الوجودي أو الاجتماعي . وهو ايضاً ينشىء علاقة تقابل بين مفردتي الشعر والحياة على نحو نشعر معه أنهما شيئان غير متطابقين : فالشعر مجاله القول والحياة مجالها الفعل والحركة الخارجية .

وإذا ألقى المرء نظرة على مجمل المقالات النقدية التي ضمّها المعجم تنبّه بيسر إلى أن أغلب الدارسين ينطلقون فيها من ربط يكاد يكون آلياً بين الشعر وبيئته وحياة صاحبه . لذلك تراهم ينزعون إلى الحديث عما مرّ به الشعراء من أزمات وما آمنوا به من قضايا وما خاضوه من معارك ، ويصلون بين حيوات هؤلاء المبدعين ونصوصهم .

وهذا ما يفسّر لنا تعلق الدارسين باستعراض التطور الذي شهدته حركة الشعر من خلال الفترات الكبرى التي مرّت بها الشعوب من النهضة إلى الاستعمار إلى الاستقلال إلى بناء الدولة الوطنية ، ويرون أن هذه الأطوار شكّلت على نحو ما ملامح التجربة الشعرية في مختلف الأقطار العربية . ولنا في دراسة د. نور الدين صمّود مثال واضح عن هذه الرؤية . فقد استهلها بالتعريف بليبيا : موقعها الجغرافي ومراحل تاريخها منذ الفتح الإسلامي إلى ثورة الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩ . وعقّب على ذلك بقوله : " إن هذه الكلمة العجلى عن ليبيا لابد منها للتعريف بهذا القطر العربي الافريقي المسلم قبل الحديث عن الحركة الشعرية فيه ، لأن الكثير من الشعر الذي كتب في هذه الفترة الزمانية وتلك الرقعة المكانية له صلة بالزمان الذي أنشىء فيه "[٢٩]. وقريب من هذا ما فعله د. محمد سليمان العبودي عند حديثه عن الشعر العربي الحديث في الإمارات العربية المتحدة ، ود. صالح الخرفي في حديثه عن الشعر الجزائري ، وخالد حسين أحمد عثمان الذي تحدث عن الشعر السوداني واعتبره " مرآة لحياة قاطني هذه البلاد "[٣٠] ، ود. نعيم اليافي الذي قرر أن دراسة حركة الشعر لا تستقيم إلا بأمرين : " أولهما ربطها بإطار العصر السياسي والاجتماعي والثقافي وربما المعرفي ، وثانيهما ربطها بالتقاليد الفنية للجنس الأدبي . وعلى المستوى الأول ، نجد من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن تطور ما دون أن نشده إلى حركة الواقع على اختلاف تجلياته ، وعلى المستوى الثاني نجد من الأصعب أن نتحدث عن التطور في أي جنس من دون أن نراه ضمن تقاليده المتوارثة التي ينسجها على الدوام بُعدَا السيرورة والصيرورة "[٣١].

وقد استهل د. سالم عباس خدادة حديثه عن الشعر الكويتي بقوله : " يتصل تطور الحركة الأدبية عامة والشعرية خاصة بتطور الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في مجالاتها المختلفة "[٣٢]. ولعلّ

هذا الربط بين الشعر والشاعر هو الذي يمكننا من أن ندرك السبب الذي حدا بالدكتور المعيقل إلى الحديث عن الشعر في السعودية من خلال الشعراء ، رابطاً في أكثر الأحيان بين الرجل وإبداعه على نحو ما نجده في قوله : " كانت صدمة حمزة شحاتة وخيبة أمله في الناس وفي الحياة بوجه عام هي أبرز وأقوى مظاهر صوته الشعري "(٣٣). وكذلك فعل د. علوي الهاشمي عند حديثه عن الشعر في البحرين .

إن هذه الطريقة في فهم العلاقة بين الشعر والشاعر والبيئة تستند إلى مرجعية مخصوصة يمكن أن نربطها بالنقد التاريخي كما تجلّى عند أعلامه سانت بوف ، وتان ، وبرونتيار ، ولا نصون . وهذه المرجعية لم يسلّم بها بعض الدارسين في المعجم ومنهم د. حمادي صمّود الذي أشار إلى هذا الضرب من التوجه وتطرق إليه ببعض النقد فقال : " الكثير من الدراسات تربط أطوار الشعر بالحوادث السياسية الكبرى التي هزت كيان البلاد ، والأوضاع التاريخية المخصوصة التي اتسمت بها ، والحركات الاجتماعية التي شهدتها . ولئن لم ينكر أحد صلة الأدب بمثل هذه الحوادث وتأثيرها فيه أحياناً تأثيراً يبدو عميقاً فإننا لا نعرف أيضاً من يعتدّ بها وحدها قاعدة لرسم الحدود وتعيين الفترات "(٣٤). وجليّ أن د. صمّود لا ينفي العلاقة بين الشعر والبيئة ، ولكنه لا يعتبر ذلك عنصراً كافياً لتحديد المراحل التي يمر بها الأدب في مساره . وهنا نلاحظ شيئاً من التقارب بينه وبين د. نعيم اليافي الذي يضيف إلى عنصر البيئة عنصراً آخر هو التقليد الأدبي .

وبين الدارسين شيء من التفاوت في إدراك كنه هذه العلاقة بين الشعر والشاعر والسياق التاريخي . فمنهم من يجعل هذه الصلة آلية فيقول : " رافق الشعر العربي هذه الأحداث ، وكان صدى لها وصورة صادقة أو مرآة عكست بكل أمانة واقع معاناة الفرد ومعاناة الأمة على الارض وفي النفوس "(٣٥). إن مفردات " الصدى " و" الصورة الصادقة "

و" المرآة " و" الانعكاس " و" الأمانة " تدلّ على أن التطابق في ذهن الباحث تام بين التعبير الشعري والممارسة الفردية والاجتماعية . وفي هذا السياق يقول أحد الدارسين متحدثاً عن الشعر في الثلاثينات : " لابدّ للشعر أن يكون صورة صادقة لخلجات النفس وصورة تعكس أحلام الناس ، وهو حين يفعل ينبغي ان يتوخى الصدق والصواب ويبتعد عن الكذب والزيف وأن يستلهم موضوعاته من الكون والطبيعة "[٣٦]. نعم ، إن هذا الباحث يشير من خلال هذا الشاهد إلى تحوّل في مفهوم الشعر من الصنعة البحت إلى مواكبة التجربتين الوجودية والاجتماعية ، إلاّ أنّه لا يخفي مساندته لهذه الطريقة في النظر وإعجابه بهذا الفهم الجديد لحقيقة الشعر .

على أن قسماً آخر من الدارسين سعى إلى الحدّ من غلواء هذه الفكرة دون أن يخرج من دائرة نفوذها ، فجعل الشعر مجالاً تظهر فيه آثار من الأحداث الكبرى وقال : " لقد مرّ العالم العربي والإسلامي في القرن الماضي والحاضر بعدة نكسات جرحت الضمير العربي ، وتركت آثارها الدامية فيما كتب شعراء الأمة العربية في شتى الأقطار "[٣٧]. في حين اكتفى بعض الدارسين بالعموميات من قبيل القول بأنّ الشعر ليس خيالاً أو فكرة وإنما هو الحياة بكل معانيها ، وهو ما ذهب إليه د. علي جعفر العلاق إذ قال : " القصيدة لدى النجفي ليست تجلياً باهراً لجذوة الخيال أو خوضاً في ماء الذاكرة بحثاً عن موضوع أو فكرة أو رمز . إن حياته بكل ما فيها من تشرد وفاقة وانطواء هي ميدان قصيدته ومصدر نبرتها اليومية الموجزة "[٣٨]. وهذا قريب من راي د. أحمد الطريسي أعراب الذي يقول : " الشعر رحلة غامضة في الذات الإنسانية "[٣٩]. ولذلك فإن الشعر يصبح مرقاة لمعرفة مدى عمق التجربة التي عاشها الشاعر . يقول د. السعافين : " من الطبيعي أن تتجلى شخصية الشاعر في قصائده الكاملة ، ولاسيما القصائد التي تعبّر عن خلاصة تجربته في

الحياة "(٤٠). وهذا التأكيد للتلازم بين الإبداع والحياة هو الذي يعبّر عنه د. اليافي ويردّ من خلاله على من يرى إمكانية الفصل بينهما ، فيقول متحدثاً عن انتحار خليل حاوي : " في تصوري أن هذا الموقف الرؤية يلغي إلى حد ما – في هذه الحالة على الأقل – ذلك الرأي الذي يؤكد انفصال النص عن الحياة ، والشخصية الفنية عن الشخصية الحياتية"(٤١).

إن هذا التصور هو الذي يمكن أن نستشفه من كلام زكي قنصل حين يقدم الوقائع المعيشة زمانياً على الإبداع الشعري . فيقول عن شعراء المهجر الجنوبي وقضية فلسطين : " لقد أدمت هذه النكبة قلوب شعراء الجنوب واستنزفت مآقيهم وطعنتهم في صميم كبريائهم القومية فانطلقوا يعبرون عن مشاعرهم بل عن مشاعر الأمة العربية كافة في شعر يهدر بالغضب ويمور بالحمية ويجأر بالثورة "(٤٢). وهنا يبدو الشعر تابعاً للتحول المادّي والحالة الشعورية يستمدّ جوهره منهما . أما د. سلمى الخضراء الجيوسي فإنها تجمع هذه العناصر كلها في لفظ واحد هو الثقافة ، وتعتبر أن لهذه الثقافة يداً في توجيه حركة الشعر في المهجر الشمالي فتقول : " لقد كان عنصر الثقافة بمفهومها الشامل الذي يشكل انهماكاً مستمراً ويمثل جزءاً مهماً من حياة الفرد من أهم القوى التي دفعت بالحركة الشعرية المهجرية إلى مركز قيادي في مطلع القرن العشرين "(٤٣).

إن هذا الربط بين ذات المبدع وإبداعه ينكشف لنا وإن عمل البعض على إخفائه وبسط السجف دونه ، من خلال الإلحاح على الجانب اللغوي للشعر . وهنا نجد د. عز الدين اسماعيل يعرّف الشعر بكونه : " لغة وأداء "(٤٤)، ويميّز بين الصنعة " البديعية الممقوتة في شعر العصور الوسطى [...] والصنعة عندما تكون جوهر الفن ومدار الإبداع ". إلاّ أنه يردف ذلك بالقول : " لو كانت الصنعة لا تعبّر عن مزاج

صاحبها ونفسيته لما كانت لها خصوصية الدلالة على صاحبها دون غيره من الشعراء "[٤٥]. ومعنى هذا أن الصنعة ليست جوهر الشعر بما هو تعبير جمالي، وإنما هي سبيل يقود إلى معرفة مزاج الشاعر ونفسيته. ويحصر د. أعراب الشعرية في الخطاب الذي تضطلع فيه اللغة بمهمّة التجاوز والكشف. ولئن قال إن " الشعر لغة واللغة لا تكون إبداعاً إلا إذا تفجرت من الداخل وحاولت التخلص من قاموسها العادي "[٤٦]، فإنه أكّد " أنّ الشعرية لا وجود لها إلا مع وجود الرؤيا "[٤٧]. وبهذا فإن المسالك جميعها تؤدي إلى التجربة الوجودية.

إن هذه الوجهة التاريخية في التعامل مع الظاهرة الإبداعية هي التي تفسّر لنا تلك الثنائية الجامدة التي عكستها أغلب الدراسات، والقائمة على النظر في الشعر من زاويتي الشكل والمضمون. فالدكتور السعافين يقسّم حديثه عن حركة الشعر الجديد في الأردن وفلسطين أقساماً ثلاثة: البدايات وأبرز القضايا وأبرز الظواهر الفنية. ويتحدث د. نعيم اليافي عن أهم التطورات الشعرية في سوريا ولبنان فيبدأ بالقضايا ثم ينتقل إلى ما يسميه " الخطاب - النص - البنية " ويقول فيه: " تحت هذا العنوان العريض سنتناول جملة من تقنيات النص والخطاب في بنية القصيدة الجديدة كما تلامحت في المتون الشعرية"[٤٨]، ويبدي في هذا القسم ملاحظات تتعلق بالديوان والقصيدة المتكاملة وتعدد الأصوات ودرامية البحث والوحدة العضوية والإيقاع والموسيقى والصورة الفنية والأسطورة والترميز وتقنية التركيب والمعمار واللغة. ويفرد د. نور الدين صمّود القسم الأخير من دراسته عن الشعر في ليبيا لقضايا الشكل بعنوان: " الناحية الشكلية في الشعر الليبي ". ولئن استطاع عدد من الدارسين أن يتخلصوا من هذا الازدواج ومنهم خاصة د. حمادي صمود ود. علي جعفر العلاق ود. أحمد الطريسي أعراب فإن ذلك كان له ثمن هو ضمور الملاحظات المتعلقة بالشكل أو السير في

نهج تحليل النصوص أو الإغراق في التنظير وعدم المتابعة الدقيقة للنسغ الساري في غضون الإبداع الشعري .

وعلى هذا النحو وجدنا حديثاً يكاد يكون سرياليا فيه إقرار بانفصال الشكل عن المضمون ، كقول أحد النقاد : " يمثل شعر عرار ثورة في المضمون قلّما نجدها لدى الشعراء العرب المعاصرين مع أنه ظلّ أقرب إلى المحافظة في الشكل في الأغلب "[٤٩]، أو جعله المضمون بمثابة السائل الذي يصبّ في إناء هو الشكل ، فيقول : " الذي يتأمّل بدايات شعر معين بسيسو يلحظ ذلك الدفق الرومانسي الذي استحال فيما بعد من دفق عاطفي إلى دفق حماسي ، ثم صبّ هذا كله في الشكل الجديد "[٥٠]، أو تصريح أحدهم بأن همّ الشاعر انصرف إلى تجديد المضمون دون الشكل : " إن معظم الشعراء في هذه الفترة كانوا ميالين إلى الإعلاء من شأن المعنى والموضوعات والأفكار ممّا صرفهم إلى حدّ كبير عن العناية بالأداء الشعري أو الاهتمام بالاجتهادات الشكلية "[٥١]، وزعمه أن الحالة المادية والنفسية للشاعر تحدّد جمالية شعره : " كيف يمكن للشاعر حين ينهشه الضعف وتذله الحاجة والإحساس بالضعة أن يرقى بقصيده إلى ذرى من القوة والجمال ؟ "[٥٢].

لا نريد أن نذهب مذاهب بعيدة في تحليل هذا القول وما يجري مجراه ، بل حسبنا أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الطريقة في النظر إلى النص الشعري تفتقر إلى الجدليّة . ومن ثم فإنها لا تنفذ إلى جوهر الإبداع في هذا الجنس . إنها مثلما تقف عند الظاهر في التمييز بين الشعر والنثر ، تقف عند الظاهر في الفصل بين الشكل والمضمون . وغياب المنظور الحركي في الجهاز النقدي دليل على التصوّر الأحدي السكوني للكون ، والوقوف بالشعر عند كونه أداة من أدوات التعبير ، شأنها شأن غيرها من ضروب التعبير الفني وغير الفني . وبهذا نجد أنفسنا على مشارف المسألة الثانية التي أردنا أن نتبين من خلالها

مرجعية النقد في دراسات المعجم ، وهي وظائف الشعر كما تنعكس في هذه الأبحاث ، لا كما هي على الحقيقة .

٢ - وظائف الشعر

تسعى هذه الدراسات التي يضمّها المعجم إلى وصف حركة الشعر العربي الحديث في مختلف الأقطار العربية وفي المهجرين الشمالي والجنوبي . ولا شك أن الحديث عن الإبداع الشعري ينطلق من رصد لملامح التجربة الشعرية وأهمّ مفاصلها ومنعرجاتها ، ولكنه إلى ذلك يقود إلى أسئلة أخرى تتعلق بوظائف هذا الشعر ، ولعلّه من البديهي أن نتساءل لماذا يكتب الشاعر ؟ وما هو المطلوب من الشعر ؟ وهل يتعيّن على الشعر أن يضطلع بدور تحريضي أو تغييري ؟ إن الناظر في هذه الدراسات يلاحظ أن جلّ أصحابها قد وقفوا مطولاً عند هذه المسألة . لا ، بل إن بعضهم رأى أنه لا يجوز أن نتحدّث عن تطور الشعر العربي إلاّ من خلال إبراز التحول الذي شهده في مستوى الوظيفة التي يقوم بها أو التي يراد منه أن يقوم بها . على هذا النحو وجدنا د. حمادي صمّود مثلاً يقول في مقدمة بحثه : " رأينا أن نعتمد في استعراض حياة الشعر في تونس في تطوراته الكبرى وخطوطه العريضة مقياساً [...] يمثل من وجهة نظرنا اعتباراً للسياق الخاص الذي أحاط بحياة الشعر والظروف الموضوعية التي ساهمت [...] في بلورة عدد من التصورات المتصلة به أقرب المقاييس إلى الواقع وأكثرها مطابقة للظروف التي ذكرنا ، وهو مقياس وظيفة الشعر كما تصوّرها الشعراء أنفسهم "[٥٣]. والملاحظ هنا أن د. صمّود يتبنّى مقياس الوظيفة لا ليحلل من خلاله ما قيل من شعر في هذه الفترة أو تلك ، بل ليستقصي ما كان يفهمه الشعراء أنفسهم من الشعر ، وما كانوا ينيطونه به من مهام .

ويثير هذا مسألتين هامّتين : اولاهما أن عدداً من الدارسين تحدّثوا عن وظيفة الشعر من خلال الإبداع الشعري ، بل وحتى من خلال البيانات النثرية وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين . وفي هذه الحالة فإنّ ما أوردوه من مواقف لا يعبّر ضرورة عن وجهة نظرهم ، وإنما هو يندرج في سياق الهاجس التاريخي الذي يقضي على الباحث بأن يستعرض مجمل الآراء التي تتعلق بالمجال المدروس . وطبيعي ألا نعتمد هذه الآراء لرصد مرجعيات النقد في دراسات المعجم . أما المسألة الثانية فتتمثل في أنّ بعض الآراء النقدية كثيراً ما ترد في شكل غير مباشر ، حتى إنه ليعسر على المرء أن يتبيّنها ، ومن ثم فإنّ استخلاصها من غضون القول يحتاج إلى شيء من الجهد غير قليل .

وقد سعينا في هذا القسم الثاني من العمل إلى تتبّع هذه الملاحظات سواء أكانت صريحة أم ضمنية . إلا أنّ اتساع جوانب الموضوع حدا بنا إلى أن نقتصر على مسألتين رأينا أنهما يمكن أن تشكلا مدخلاً للفحص عن المرجعيات التي انبنت عليها دراسات المعجم ، وهما الفنّ والالتزام ، والتراث والحداثة . ففي المسألة الأولى ننظر في وظيفة الشعر من الناحية الآنية ، أي في تعدّد المواقف في اللحظة نفسها. وفي المسألة الثانية ننظر في وظيفة الشعر من الناحية الزمانية أي بتبيّن المسار التاريخي الذي قطعه الشعر والتجاذب القائم في مستوى الكتابة بين السّنّة الإبداعية والتحوّلات الطارئة التي تريد أن ترسي ممارسة شعرية جديدة تمهّد المجال لقيام وظيفة جديدة للشعر والشاعر .

٢ – ١. الفنّ والالتزام

حين ننعم النظر في هذه الدراسات نلاحظ أنّ عدداً منها يتعامل مع الفنّ والالتزام بوصفهما جانبين قد يتوافقان وقد يتعارضان ، ولكنّ كلاً منهما يظلّ مع ذلك وجهاً من وجهي الأثر الأدبي والنصّ الشعري

على وجه الخصوص . فبعض الدارسين يعتبر أن المهمة الأساسية للشعر تتمثل في أن يكون لسان الدفاع عن القضايا المصيرية للأمة ، وأن يحثّ القوم على التصدّي للمؤامرات والدسائس التي تحاك لتدمير مقدراتها وفسخ هويّتها . ومن ثمّ فإنّ البحث عن التفنّن لا يمكن إلا أن يكون مشغلة للوقت وحاجزاً يحول دون الشعر ودون الاضطلاع بالمهمّة التي جُعل لها . وتتراءى لنا هذه الفكرة في حديث د. محمد سليمان العبودي عن جيل الشعراء الرواد في الإمارات العربية المتحدة ، إذ يقول: " ظلت مواضيع الوحدة العربية والحروب المستمرّة مع العدوّ الصهيوني والاعتداءات الغربية على الدول العربية وقيام الجامعة العربية وثورات الشعوب العربية ضدّ الاستعمار وخاصّة ثورة الجزائر ، ظلت مسيطرة على كتابات شعراء جيل الرواد ، أي أن شعرهم كان شعر مواقف أكثر منه إضاعة للوقت للتفنّن في كتابة القصيدة أو الاهتمام بشكلها "[٥٤]. إنّ هذا القول يعيدنا إلى ما كنا أثرناه في القسم الأوّل من هذا البحث من أمر الازدواجية المفتعلة بين الشكل والمضمون ، ولكن إضافة إلى ذلك يكشف موقف الدارس الذي يعتبر " التفنّن في كتابة القصيدة " " إضاعة للوقت ".

وأما الصنف الثاني من الدارسين فإنه يعتبر التفنّن أمراً ضرورياً حتى يكون الشعر أقدر على بلوغ غايته في تحريك السواكن واستنهاض الهمم . وفي هذا المعنى حدثنا د. حمادي صمود عن الجيل الثاني من الشعراء التونسيّين ، فرأى أنهم كانوا يعملون " على تطوير أساليب الشعر وطرائق كتابته وبناء أخيلته وصوره بما يناسب التجديد في المعاني "[٥٥]. واستخدام د. صمود عبارة " ما يناسب التجديد في المعاني " يدلّ على أنه جعل المعاني مقدّمة على المباني ، وكأنّ المعنى جسد والمبنى رداء له ، أو أن المعنى روح جسده اللفظ كما يرى النقاد القدامى ، وهو يزيد هذه الفكرة وضوحاً حين يشير إلى تحقق غرضين من هذا المسعى : أحدهما " تعويض علاقة الشعر بسننه [...] بعلاقة

الشعر بالشعر "، والآخر " صياغة أكثر الأغراض إثارة للحماس كالغرض الوطني صياغة شعرية يكون تأثيرها أعمق وقدرتها على أداء وظيفة الاستنهاض والتحريك أكبر "(٥٦). وإذا نحن تأملنا هذا القول تبيّنّا من خلاله أنّ الفنّ اعتبر ههنا ثانوياً بالنسبة إلى الالتزام ، إذ هو لا يعدو أن يكون وسيلة من وسائل التسويغ تأتي مكملة للغرض حتى ينهض الشعر بمسؤولية التاريخية .

إن هذه التراتبية التفاضلية التي تبوّىء الالتزام المحلّ الأرفع في سلّم المقوّمات الشعرية هي التي تفسّر لنا تعظيم الدارسين للشاعر الملتزم بالدفاع عن قضايا أمته . فهذا د. العبودي يقول : " يأتي سالم بن علي العويس على رأس شعراء الإمارات الذين كتبوا في القومية وعبّروا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان العربي ... ليس فقط لأنه يُعتبر أغزرهم إنتاجاً في هذا المجال ، بل لأنه أكثرهم ثورة في وجه التردّي العربي والحال المؤسفة التي وصل إليها العرب ، وكذلك لأنه ربما عاش في مكان وزمان سمحا له بأن يصبح أكثر صراحة من أي وقت مضى ... فهو يضع أصبعه على مكان الجرح ويتحدّث عن الحرية والديمقراطية والعدالة ومهاجمة المستعمر بكل جرأة تسمية وجهاراً"(٥٧). هكذا إذن تُعقد الرئاسة للشاعر اعتماداً على نوع القضايا التي يدافع عنها دونما اهتمام بشعرية نصوصه . والأغرب من هذا أن يرفع مقامه كلّما كان أكثر مباشرة وأقلّ تفنّناً ونزوعاً إلى الإيحاء .

إن هذا الدور العمليّ للشعر يصوَّر أحياناً وكأنه حدّ مشترك بين المبدعين والدارسين العرب الذين يصنّفون الشعر بحسب موقعه من قضايا الأمة العربيّة والمعارك التي تخوضها في سبيل الحرية والتقدّم . وقد عبرّ عن هذا الموقف د. عبدالعزيز المقالح إذ قال : " من الحقائق التي لا خلاف حولها القول إن ثمة شعوراً مشتركاً لدى غالبية المبدعين والدارسين العرب ، بضرورة النظر إلى الشعر العربي المنتج في الأقطار

العربيـة كافـة بوصفـه صـوت الوجـدان القومـي المشـترك ، وأن لا تدفـع التشنجات الإقليمية المستترة أو الظاهرة إلى تصنيفه من منطلـق تفتيتـي إقليمي يكرّس حالات التجزئة ويقاوم محاولات الصهر والتفاعل بين أبناء الأمة الواحدة "[٥٨]. نعم، إن وراء هذا القـول فكرة مفـادها أنّ الإقليميـة لا تصلح مقياساً لتصنيف الشعر العربي . إلاّ أن وراءه أيضاً فكرة أخرى ابعد غوراً هي أن جوهر الشعر هو التعبير عن الوجدان القومي المشترك الـذي أعطـاه البـاحث مضمونـاً سياسيـاً حين تحـدث عـن "التجزئـة " و" الصهر" و" الأمة ".

لا عجب إذن أن ترتبط قيمة الشعر بالمواضيع التي يدافع عنهـا، وأن يرى الدارس تواؤماً بين رسالة الشعر ودرجة الشعرية فيـه . يقـول د. اليافي : " في شعر النضال القومي والوطني ، أو ما أطلق عليه قديمـاً شعر الحماسة ، وحديثاً الشعر السياسي ، بلغ الشـعراء الـذروة فـي الكمّ كما في الكيف ، ولاسيما شعراء القطر السوري . وحـق لهـم ذلـك ، فقـد كانت البلاد تمرّ في فترة عصيبة لاقت فيها الأمرّين [...] رافـق الشـعر العربي هذه الأحداث [... و] كان سيّد الأجناس الأدبيـة والنـاطق الوحيد الرسـمي والشـعبي عـن الثـورات والانتفاضـات ، والمـآتم والمواكـب ، والأفراح والأتراح ، الظلمـات والأنـوار ، الكوابيس والأمـاني والأحـلام . كـان منشـور الصـدام والتحدي ، منشـور الـدم الصيّب الهتـون والـولادة الجديدة "[٥٩]. إن تدفق العبارات وانثيالها في هذا الشاهد لدليل علـى أن الناقد لا يريد أن يخفي انحيازه إلى هذا الشـعر الـذي وضـع علـى عاتقـه مهمّة الدفاع عن الأمة دفعاً لأعدائهـا وإثباتـاً لوجودهـا . وقـد بـرّر ذلـك بأمرين : أولّهما الظرف الخاصّ الذي كانت تمرّ به سوريا ، وثانيهما أنه حين اندرج في سلك النضال بلغ سـنام الفن ، ومـن ثـم أصبـح " النـاطق الوحيد الرسمي والشعبي " عن الوجدان العامّ ، وغدًا بدون منازع " سـيّد الأجناس الأدبيّة".

وفي هذا السياق لا يكون الشعر رأس الأجناس الأدبية فحسب ، بل يكون الشعر الثوري أرقى الأشعار وأجدرها بالتنويه . يقول د. صالح الخرفي : " الشعر الثوري في الجزائر ملحمة مبدعة الفصول والمقاطع ، رائعة الرؤى والصور ، نازفة الدم والدمعة ، ماردة الوثبة والوقفة . والشاعر في كل ذلك لا ينطلق من خيال ولا من تصوّر ، ولكنّه الواقع معايشة ، والبطولة ممارسة ، والمأساة معاناة "[٦٠]. إن هذا الازدواج التركيبي وهذه الأوصاف الإيجابية المزجاة للشعر الثوري تزاوج بين الغرض والفنّ وبين الشعر والشاعر . فالناقد يعتبر أن التزام الشعر بالنضال أضفى عليه غلالة من البهاء ، كما أن اندراج الشاعر في معركة الاستقلال وسم شعره بسمة الصدق والنخوة والفداء .

وهذا التماهي بين الشعر والخطاب السياسي مأتاه التماثل بين الشاعر ورجل السياسة . يقول د. اليافي : " عانى الشعر والشاعر ، كلاهما ، مما عانى منه السياسي ، سجناً ونفياً ، ونضالاً واستشهاداً . وتسنّم الشاعر في كل مناسبة ربوة الإنذار المبكّر بمخبآت الغد ، وحتميات المستقبل ، وعانق في أفق الخيال المخترق لحجب الغيب وقائع الليالي الحبالى "[٦١]. وجليّ أن الباحث يريد من خلال هذا التطابق الذي أحدثه بين الشاعر والسياسي أن يقدّم الدليل على أن الشعر وليد الواقع والتجربة المعيشة ، وأن هذه المواكبة للأحداث الجسام تجعل الشعر قادراً على استكناه المستقبل وتوجيه الأمّة إلى غدها المشرق .

على أنّ دائرة الالتزام الإيديولوجي هذه بالواقع السياسي تتسع أحياناً ، فيصبح الشعر " ضرورة وجودية في حياة الجماعة "[٦٢]. أي أنه يضمّ إلى المجال السياسي مجالات أخرى لها صلة بحياة الجماعة . وقد تحدث د. عز الدين اسماعيل عن هذا الالتزام الشامل خلال بيانه ما طرأ على الشعر من تحوّل مع البارودي الذي لم يقبل أن يكون الشعر " سلعة تباع وتشترى " بل لساناً لحياة الشاعر المناضل وصدى هموم الجماعة

التي ينتمي إليها . وقد ازداد هذا التصوّر وضوحاً عندما تقدّم الزمان وظهر الشعر الجديد . ففي هذه الفترة لاحظ د. عز الدين اسماعيل " أنّ العمل الشعري لم يعد مجرّد أداة ينفّس بها الشاعر عن نفسه كما درج القول لدى الكثيرين من قبل ، كما أنه لم يعد مجرّد أداة إمتاع للمتلقّي وترويح عنه ، بل صار همّاً مؤرّقاً للشاعر ووسيلة فهم وإدراك للحياة في شتّى جوانبها لدى المتلقّي . وفي إيجاز أصبح الشعر يمثل قيمة معرفية وليس قيمة ترويحية "(١٣). نعم ، إننا نلحظ هنا تراجع الالتزام الضيق بمفهومه السياسي ، إلاّ أننا نلاحظ أيضاً أن ما يقوله الشعر ظل مقدّماً على طريقة قوله إيّاه ، وأن البعد العملي الهادف إلى الإفادة ظل مقدّماً على البعد الجمالي الذي يروم الإمتاع .

إنّ هذه الأهمية الفائقة التي يعلقها الدارسون بالالتزام في الشعر هي التي جعلتهم يدينون التجارب الشعرية التي لا تبدو فيها القضية واضحة . وقد عبّر د. علوي الهاشمي عن هذا الموقف حين تحدث عن "الحالة الشعرية المغلقة التي تعتري القصيدة الجديدة في البحرين في السنوات العشر الأخيرة ، وبخاصة حين لم يعد لدى الشاعر الجديد أية قضية واضحة يتمثلها على أرض الواقع الحي كما هو الآن لدى كل الشعراء في كل المراحل [...] وهو ما يعرّض الشعر الجديد اليوم إلى الوقوع في ذلك المظهر السلبي الذي تمّت الإشارة إليه عند شعراء الرومانسية وهو القفز على واقع الوطن "(١٤). وغير خاف ههنا أن الربط بين الشعر الرومانسي والشعر الجديد لا ينهض على اشتراكهما في مواصفات فنية محددة ، وإنما يتأسس على تخليهما عن التصريح بهذه القضية التي يتحدث عنها د. الهاشمي على نحو ما كان يفعل الجيل الأول من الشعراء المحدثين .

وهذه الحالة الشعرية المغلقة التي ظهرت في الشعر البحريني هي التي ينعتها بعض الدارسين بصفة الغموض . وهنا نجد تقابلاً بين

الالتزام الصريح والمباشر ، والتعبير الغامض الملتوي . فمواجهة القضايا الساخنة تمنع الشاعر من التفنّن . يقول د. السعافين : " إن شعور الشاعر في الأرض المحتلة بأنه يواجه تحدياً يومياً كان يجعله لا يبحث كثيراً عن التقنيات المعقدة "، ولكنه يردف ذلك برأي سميح القاسم الذي يعتبر " أن مواجهة قضايا واقعية حساسة كان يؤثر سلبياً على شعره [كذا] من الناحية الفنية "[٦٥]. وإذا كان الشاعر يرى المباشرة عنصراً سلبياً فإنّ الناقد يدين بطريق غير مباشرة الغموض الذي يأتي " نتيجة لتعمد مستمر " للاهتمام بالتقنيات . وهذا الغموض " سار به بعض الشعراء شوطاً بعيداً ونلحظ ملامح الغموض الشديد في شعر خالد علي مصطفى ويوسف عبدالعزيز "[٦٦]. إن الدارس يريد أن يقنعنا بأن الاعتناء بالتقنيات يغطي على الوظيفة الإبلاغية للشعر ، ويؤكد أن ذلك يؤدي إلى الغموض الشديد أي أنّه يقطع الصلة بين القارىء والمبدع .

إن هذا الموقف الذي غلب على الدراسات التي حواها المعجم ينبني على مرجعية واضحة قائمة على ثنائية الشكل والمضمون ، والفرد والجماعة ، والفنّ والالتزام . فالفن مجاله الشكل ، والالتزام مجاله المضمون ، وحين يتخلّى الشعر عن الالتزام بالقضايا اليومية فإن هذا دليل على استقالة صاحبه من المسيرة الوطنية والقومية ، وتقاعسه عن القيام بالواجب ، وهربه إلى الزركشة البيانية والبديعية المجانية . فالشعر رسالة والشاعر مناضل أو لا يكون .

٢ - ٢. الأصالة والحداثة

إن المنزلة المخصوصة التي يحظي بها الشعر في الحضارة العربية الإسلامية أملت على كثير من الدارسين أن يتحدّثوا عن حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر من خلال رواسم محدّدة وسمت الشعرية العربية منذ قديم العهود ، فهم يعتبرون " الشعر خير ناقل [للتراث]

وممثل له "(٦٧). ومن هنا اختلفت عندهم الآراء فيما أصاب الشعر العربي الحديث من ضروب التجديد ، وذهبوا في تحليلها والحكم عليها مذاهب متنوعة . غير أن أغلب الدراسات تبنت معجماً قديماً في وصف الظواهر الإبداعية المستحدثة ، لأن المرجعيات التي اعتمدتها تنتمي إلى العهود الماضية . هكذا مثلاً وجدنا د. السعافين يتحدث عن الاتجاه التقليدي في شعر الأردن وفلسطين فيقول : " نلاحظ على شعراء هذه الفترة ميلاً إلى التحرر من الشكل التقليدي الصارم للقصيدة العربية ، ولكن هذا التحرر يبقى سطحياً ولا يتعدّى ما عهدناه من تنويع خارجي في الموسيقى في الموشحات والمشطرات والمربعات والمخمسات والدوبيت والمواليا والأدوار ونحو ذلك "(٦٨).

وهو يرى أنّ شعر إبراهيم طوقان " حافظ على الصورة الكلاسيكية عامة " وعلى " لغة التراث " و" لغة القرآن " و" الديباجة الكلاسيكية التراثية " و" تراكيب تراثية جاهزة " وأنه تأثر " أشعار الأقدمين معاني وصوراً وتراكيب "، ويذكر أن شعر أبي سلمى يتضح فيه " أثر الثقافة التراثية إذ تشيع فيه الاقتباسات والتضمينات واصطناع التعبيرات والأمثال والاقوال . وغالباً ما تأتي على صورتها الأصلية دون أن تحدث تجديداً واضحاً في فضاء النص القديم . وقد تستدعي تراكيب تراثية بفعل القافية "(٦٩).

إن هذه العبارات تدلّ على وجود قطيعة بين التراث والمعاصرة ، إذ ينحصر التراث في جملة من العناصر والمواضيع التي تنتقل من عنصر إلى آخر دون أن تدخل في نسيج ، ودون أن تحمل رؤية للكون محدّدة . وهذه القطيعة ليست إلا صدى لما كنا رأيناه من فصل بين الشكل والمضمون في النص الأدبي . وبهذا فإن مصطلحات النظرية القديمة تظل قائمة ، فنجد في دراسة خالد حسين أحمد عثمان مصطلح الجزالة ومصطلح الفحولة باعتبارهما صفتين إيجابيتين من صفات

الشعر ، إذ يقول : " هنالك الأستاذ العالم اللغوي والشاعر المجيد محمد عبدالقادر كرف والذي مازال شعره موزعاً بين أصدقائه ، ولم يظهر له ديوان حتى الآن . واسمع لهذه الجزالة والسهولة التي [كذا] تدل على التمكن والفحولة "(٧٠). كما يتحدث د. نور الدين صمود عن " فحول الشعراء الليبيين "(٧١).

على أن بعض المفاهيم القديمة تطلّ علينا من خلال بعض الآراء وإن تنكبّ أصحابها عن استخدام مصطلحاتها التراثية ، واصطنعوا لها مصطلحات وتعابير مستحدثة . ومن ذلك ما نجده من أحكام في بعض هذه الدراسات من قبيل وصف مصطفى وهبي التل " عرار " بأنه " لا يصنّع ولا يتكلّف "(٧٢)، وأن " في شعره عفوية وبساطة "(٧٣)، وتبرير التفاوت بين شعراء قطر بـ " نصيب كل منهم من الموهبة وقدراته الفنية"(٧٤)، وأن الشاعر الكويتي محمد الفايز " شاعر موهوب ، بل إن موهبته أكبر من ثقافته "(٧٥)، وأن " الملَكة [...] والفطرة والقريحة من أهمّ المقومات للأدب "(٧٦). ولا يخفى أن هذه العبارات أقنعة لما كان النقاد العرب القدامى يطلقون عليه اسم " الطبع ".

إن هذا الانطلاق من التصوّرات التراثية هو الذي يفسّر لنا انحياز عدد من الدارسين إلى القصيدة العمودية . ومن ذلك أن د. صالح الخرفي يورد هجوم أحد الشعراء المجدّدين على القصيدة العمودية ويأخذ عليه في شيء من الحدّة " هذا التشنج الأرعن في وجه القصيدة العمودية ، والذي لم يبشر ببديل عنها إلا فيما يجرّ وراءه من بذاءة في اللفظ وتحلّل من القيم وتسطيح في التعبير ورصف في الجمل لملء الصفحات "(٧٧). ويرى د. محمد عبدالرحيم كافود أن القصيدة العمودية ليست عائقاً في وجه التجديد ، فيقول : " إن شعر مبارك بن سيف في دواوينه الثلاثة يمثل تطوراً ملحوظاً في مسيرة الشعر الحديث والمعاصر

في قطر ، فعمودية القصيدة عنده لم تمنعه من التعبير عن معاناته وتجاربه الذاتية ، كما أن تأثره بتراثه واستيعابه لموروثه الشعري لم يمنعه [كذا] من ولوج أبواب التجديد وموضوعاته وأسلوبه "(٧٨).

وهذا الانحياز للشعر القديم يتراءى لنا في تلك المقارنات بين ما يقوله الشاعر الحديث وما قاله الشاعر القديم . وقد تواتر هذا في دراسة د. السعافين ، ومنه قوله عن عرار إنه " يتصرّف بمعنى النابغة الذبياني:

فإنّك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فيقول في ليل العينين الذي لا يدرك :

.... بحرمتك التي لا تنهك وبليل عينيك الذي لا يدرك "(٧٩).

كما نجده في دراسة د. محمد سلمان العبودي الذي يرى أن قصيدة سالم بن علي العويس التي يقول فيها :

فمن لم يمت بالسيف مات من العصا ويستعبد الأفراد والفئة الألب

تذكرنا ببيت ابن نباتة السعدي :

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره تنوّعت الأسباب والداء واحد

كما أن قول خلفان بن مصبح :

بليت بأعظم الأدواء فتكاً وداء الحب ليس له دواء

" يعود بنا إلى بيت قيس بن الخطيم :

وبعض الداء ملتمس شفاه وداء الحق ليس له شفاء "(٨٠).

وكذلك فعل خالد حسين أحمد عثمان حين أورد أبياتاً لعبدالنور ابن أبيض ثم علق عليها قائلاً : " أفلا يذكر الإنسان هنا قول حسان :

بيض الوجوه كريمة أنسابهم شمّ الأنوف من الطراز الأول "[٨١].

إن هذه المقارنات لم ترد في معرض الاستنقاص من قدرة الشعراء المحدثين أو التشكيك في أمانتهم ، وإنما جاءت لبيان تضلّعهم من التراث واستيعابهم له حتى إنهم صاروا يصدرون عنه صدوراً تلقائياً. ولكن هذه المقارنات لا تستند إلى مفهوم التناص الذي راج في النقد الحديث وغدا آلية بارزة من آليات تحليل النصوص الأدبية ورصد مسالك الإبداع ، وإنما هي تحيلنا على مثيلاتها في النقد العربي القديم في ما كان يطلق عليه اسم السرقات الأدبية . وهنا نستشعر في لهجة الدارسين شيئاً من الاعتداد بالنفس والتباهي بسعة العلم والاطلاع ، كما نلحظ في حديثهم رواسب النظرية النقدية القديمة .

إن هذه الخلفية النظرية التي تحكمت في كثير من الدراسات التي ضمّها المعجم تقودنا إلى الإمساك بخيط آخر ينطق عن وطأة المرجعية التقليدية فيها ، ومداره على رفض التجديد . وقد جاء هذا الرفض في عدد من الابحاث صريحاً ، إذ يعتبر د. السعافين أن الشعر في الأردن وفلسطين " تطوّر متزامناً مع الشعر العربي المعاصر [.. و] عانى من مشكلات الشعر الجديد من مثل وهم السهولة الظاهرة والابتذال والغموض والنثرية وخفوت الإيقاع والتقليد "[٨٢]. ويرى د. محمد عبدالرحيم كافود أن الشاعرة القطرية زكية مال الله " تتجه بصورة واضحة نحو الحداثة وشيء من الرمزية والضبابية كمظهر [كذا] من مظاهر الحداثة في الشعر المعاصر "[٨٣].

إلا أننا – رغم هذه الإدانة الواضحة – نجد الحديث عن التطور في الشعر العربي مقنّعاً . فالدكتور علوي الهاشمي يأخذ على شعراء الحداثة في البحرين أنهم لم يراعوا المسار الطبيعي في حركة الشعر فكانت حداثتهم مستوردة ومبتسرة . يقول : " إنّ اطلاع الصفوف الجديدة

من الشعراء على تجربة الشاعر العربي المعروف أدونيس وتأثرهم بها [...] قد أدخل اللغة الشعرية الجديدة وضمن مفاهيم الحداثة الشعرية في أفق آخر جديد لا ينسجم مع حلقات تطور الحركة الشعرية في البحرين بمميزاتها وخصائصها المعروفة التي أغنت بها مجرى حركة الشعر العربي الحديث "[٨٤]. والباحث ههنا لا ينكر التطور من حيث المبدأ ، إلا أنه يرفض التقليد وانعدام التراكم . أما د. العبودي فيقنّع نقدَه بالاختفاء وراء أشخاص وهميين ، فيقول متحدثاً عن جيل الشعراء الشبّان في الإمارات : " مما يلاحظ على هذا الجيل [...] انشغاله بتطوير شكل القصيدة أكثر من معالجة القضايا الراهنة ، إلى درجة أنّ البعض أخذ عليهم إضعاف الفكرة من خلال الإغراق في الرمز أو الغموض ، بالإضافة إلى أن معظمهم ترك أسلوب القصيدة التقليدي ولم يراعوا [كذا] الوزن والقافية تأثراً بالاتجاهات الحديثة نحو تحرير الشاعر والقصيدة من القيود التي يعتبرونها شكلية "[٨٥]. وجليّ في هذا القول أن الباحث يرفض هذا اللون من التجديد لأنه خرج عن الشكل التراثي ، ويدين أصحابه لأنهم مقلدون لغيرهم لم يمّيزوا بين الأساسي والثانوي ولم يستطيعوا أن يقدموا بديلاً شعرياً مقنعاً ، إلا أنه لا ينسب إلى نفسه هذه الإدانة ، بل يكتفي بأن يعزوَها إلى مجاهيل .

إن مظاهر الحداثة في الشعر العربي رُبطت في حالات كثيرة بعجز المجدّدين عن الإيفاء بشروط الشعر العربي الأصيل . وفي هذا المعنى يقول د. صالح الخرفي : " تحكّم في هؤلاء الشباب أو في أغلبهم على الأصحّ طابع الإفلات والجموح عن كل السمات الموروثة ، ولو كانت تحمل بذور الأصالة الضرورية لكل نبتة تطمح إلى الجيد . بل إنّ البعض منهم لم تستقم له حتى القواعد النحوية للتعبير السليم المعتاد فكيف بالتعبير الشعري ، وخانت البعض الآخر الحاسة الإيقاعية للتفعيلة الشعرية ، فوقف متأرجحاً بين الشعر والنثر . وقد دلّت بعض

المجموعات الشعرية على إفلاس تام "[٨٦]. ويستوقفنا هنا هذا التوازي غير المعلن بين القواعد النحوية والحاسّة الإيقاعية ، فكما أنّ سلامة اللغة شرط للتعبير فإن الإيقاع شرط للشعر .

ويظلّ النموذج الأوفى ذلك الذي يقوم على الوسطية بين التراث والمعاصرة ، وهو ما نجده في غضون حديث د. عبدالله المعيقل عن الشاعر السعودي حسين سرحان ، إذ يقول : " لقد ظلت علاقة السرحان بالتراث قوية تمثلت في أبنيته التقليدية كما تمثلت في حرصه على بدء قصائده بالتصريح ، وفي اهتمامه بلغة مطالع قصائده وإحكام نسجها على عادة الشعراء الأقدمين . أما علاقته بالحداثة الشعرية فتتمثل في بعض تعابيره وإشاراته وصوره ومضامينه الجديدة وصوته الذي يتراءى لنا دائماً من خلال قصائده قوياً ومميزاً وصادقاً "[٨٧].

وبهذا فإن معالجة مسألة وظائف الشعر من خلال دراسات المعجم قد قادتنا إلى نتيجتين أساسيتين أولاهما ثنائية البنية التي تستند إليها مواقف الدارسين النقدية ، وهي ثنائية دفعتهم إلى أن يبحثوا عن موقف وسط يكون فيه الشعر المثالي جامعاً بين الفنّ والالتزام . والتراث والتجديد . وعادة ما يتصوّرون هذا الوسط على أنه مراكمة للصفات على سبيل الجوار ، لا باعتباره صهراً لها لإنشاء كيان جديد ذي خصائص ينفرد بها . وأما النتيجة الثانية فهي أن شعرية الخطاب الشعري ظلت في أكثر الأحيان ثانوية بالنسبة إلى بعده العملي من حيث هو نشاط اجتماعي يضطلع بمهام تاريخية محدّدة ، كما أن صلة الشعر بالتراث كانت أكثر أهمية من صلته بالحداثة . ومن ثم فإن هذه الشعرية انحصرت من حيث جهازها النقدي في إطار رؤية تقليدية سلفية قد تؤمن بالتغيير ولكنها كثيراً ما تجعل مثله الأعلى مرتكناً في الماضي .

بهذا نكون قد أتينا على أهمّ المسائل التي سعينا إلى إثارتها انطلاقاً من مرجعيات النقد في دراسات المعجم . وقد أفضى بنا تحليل

الجانب الأول المتعلق بمفاهيم الشعر إلى تبيّن ظاهرة تتمثل في نزوع أغلب الدارسين إلى تفضيل الشعر على النثر في إطار التصوّر الأحدي لسلّم الأجناس وما ينهض عليه من مراتبيّة ، واعتبارهم أن الشعر تجربة وجودية قبل أن يكون تجربة لغوية . فربطوا الشعر بالشاعر على نحو ما ذهب إليه منظرو النقد التاريخي ، وقدّموا المضمون على الشكل فاصلين بين هذين المقوّمين المتعاضلين من مقومات الخطاب الشعري خاصة والأدبي عامة . أما تحليل الجانب الثاني المتعلق بوظائف الشعر فقد أفضى بنا إلى تبين رؤية الدارسين الثنائية القائمة على الفصل بين خصائص الخطاب الشعري ومهامّه الاجتماعية والسياسية والحضارية عامّة . فعدّوا الالتزام ظاهرة إيجابية ، وكما أدانوا غيابه فقد أدانوا الوقوف عند الاجتهاد الفني بحثاً عن مناطق جديدة يرتادها الشاعر ، ومن ثم رأوا أن غياب الالتزام جري وراء السطحيات وتأثر بنماذج بعيدة عن الهوية وعن التراث . وكانت مرجعياتهم في وصف الشعر الحديث ورصد أهمّ خصائصه تراثيةً ، أي أنهم نقلوا مفاهيم النقد القديم وسعوا إلى معالجة الإبداع الجديد من خلالها مصرّحين أحياناً بمصطلحاتهم ومكنّين عنها بعبارات جديدة أحياناً أخرى .

إن النظر في هذه الدراسات يقود إلى ملاحظة أساسية هي اختلاف الدارسين ثقافة وانتماء وعلاقة بالشعر ، فانعكس ذلك على طبيعة الدراسات منهجاً ومحتوى وحجماً . وقد تداخل في أغلبها الوصفي والمعياري ، والذاتي والموضوعي . فرأينا عدداً من الدارسين يخلّ بشروط الموضوعية ويدين هذا الاتجاه أو ذاك وهذه الممارسة أو تلك . وقد نصّ د. نعيم اليافي على غياب المنهج الصارم في عمله وبرّره بقوله : " إني من أولئك النقاد الذين يجلؤون إلى المعيار مثلما يلجؤون إلى الوصف ، ويستعملون حكم القيمة الأدبي مثلما يستعملون نعت المقولة العلمية أو المعادلة الجبرية ، ويقيسون النصوص - الإبداعية والنقدية - تبعاً لذواتهم ، مثلما يقيسونها تبعاً لذواتها وأنساق هذه

ألذوات وسياقاتها المختلفة "[٨٨]. لسنا نعدم – والحق يقال – في كلام د. اليافي شيئاً من التلفيق الذي أدّى إلى ما سماه هو " المنهج التعدّدي أو التكاملي "[٨٩]، وهو قريب مما يصطلح عليه أيضاً باسم " المنهج الشمولي ". أمّا د. حمادي صمّود فقد أقرّ بعجز المناهج النقدية عن محاصرة الظاهرة الإبداعية ، فقال متحدّثاً عن الشابّي : " إنك تحسّ أنّه شاعر كبير ولستَ تعرف إلى أي شيء تردّ ذلك . بل إن كثيراً من مكونات نصه لا تصنع شاعراً بحق لو نظر إليها نظراً مخبرياً بارداً [...] ومع ذلك لا نجد من النقاد من لا يقرّ بأن شاعر غير عادي ، وأن شاعريته الحق فوق الوصف وأبعد مما قد تصل إليه مناهج تحليل النصوص المكتفية بالبنى الماثلة فيها "[٩٠]. ومهما تكن درجة الصحة التي ينطوي عليها هذا الراي – إذ أن الظاهرة الإبداعية مركّبة معقدة – فإن ضرره الحقيقي هو تبرير التنكب عن المنهج بدعوى أنه قاصر عن الإحاطة بالنص .

إن الملاحظة التي يمكن أن يخرج بها المرء من قراءة هذه الدراسات هي أن الخطاب النقدي فيها مازال متخلفاً عن الخطابين التنظيري والإبداعي معاً . وقد دلّ على ذلك ما لاحظناه من خلط في مستوى المفاهيم ، ومناورة في مستوى المصطلحات ، وتقليد في مستوى المقاربة ، وإنكار للون من ألوان الإبداع الشعري وحديث عنه بآليات غير صالحة لفكّ مغالقه والوقوف على مميزاته . ومن شأن هذا أن يحيلنا إلى الوجهة السلفية في النقد والحكم ، مع التظاهر بالحداثة ومواكبة المستجدّات .

وإننا في الختام لحريصون على أن نؤكد أن تحليلنا هذا قد اهتم بمظاهر الاطراد أكثر مما اهتم بمظاهر التفرّد . ذلك أن عدداً من الدارسين قليلاً قد أبدى آراء دقيقة تتميّز بالعمق والموضوعية ، وسعى إلى الاستجابة لشروط المعجم دون أن يخلّ بشروط المنهج . أما القسم

الأكبر من الدارسين – وعليهم مدار القول في هذا العمل – فقد عكسوا حقيقة الأزمة الفكرية والحضارية التي تمرّ بها الأمة العربية وعجزوا عن الحسم في كثير من قضاياها ، فلم تتجاوز حداثتهم مظاهر الحياة ، أما الروح فقد ظلت أسيرة القرون الخوالي .

الهوامش

(١) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين . مج ٦ : " دراسات في الشعر العربي المعاصر "، الكويت ، ١٩٩٥ ، ص ١١ .

(٢) م.ن، ص ١٢ .

(٣) م.ن، مج ١، ص ٤٥ .

(٤) م.ن، ص ٤٥ .

(٥) م.ن، مج ٦، ص ١٢ .

(٦) م.ن، ص ١١ .

(٧) م.ن، ص ١٢ .

(٨) م.ن، ص ١٢ .

(٩) م.ن، ص ١٢ .

(١٠) م.ن، ص ١٢ .

(١١) م.ن، ص ١٠٩ .

(١٢) م.ن، ص ٢٥٦ .

(١٣) م.ن، ص ٥١ .

(١٤) م.ن، ص ٥١ .

(١٥) م.ن، ص ١٦٧ .

(١٦) م.ن، ص ١٧٥ .

(١٧) م.ن، ص ١٦٢ .

(١٨) م.ن، ص ٥٦٩ .

(١٩) م.ن، ص ٣٩٥ .

(٢٠) م.ن، ص ٢٨٥ .

(٢١) م.ن، ص ٢٨٦ .

(٢٢) م.ن، ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .

(٢٣) م.ن، ص ٢٨٦ .

(٢٤) م.ن، ص ٣٣١ .

(٢٥) م.ن، ص ٣٣٠ .

(٢٦) م.ن، ص ١٩٠ .

(٢٧) م.ن، ص ١٩٠ .

(٢٨) م.ن، ص ٣٠٥ .

(٢٩) م.ن، ص ٣٩٨ .

(٣٠) م.ن، ص ٢٠٣ .

(٣١) م.ن، ص ٢٥٥ .

(٣٢) م.ن، ص ٣٨١ .

(٣٣) م.ن، ص ١٨١ .

(٣٤) م.ن، ص ١٠٩ .

(٣٥) م.ن، ص ٢٦٠ .

(٣٦) م.ن، ص ٤٩٥ .

(٣٧) م.ن، ص ٨٤ .

(٣٨) م.ن، ص ٣١٧ .

(٣٩) م.ن، ص ٤٩٠ .

(٤٠) م.ن، ص ٣٣ .

(٤١) م.ن، ص ٢٩٢ .

(٤٢) م.ن، ص ٥٩١ .

(٤٣) م.ن، ص ٥٦٢ .

(٤٤) م.ن، ص٤٣٠ .

(٤٥) م.ن، ص ٤٣٧ .

(٤٦) م.ن، ص ٥٠٩ .

(٤٧) م.ن، ص ٥٠٨ .

(٤٨) م.ن، ص ٢٨٧ .

(٤٩) م.ن، ص ٤٣ .

(٥٠) م.ن، ص ٥٠ .

(٥١) م.ن، ص ٣٠٩ .

(٥٢) م.ن، ص ٣٠٦ .

(٥٣) م.ن، ص ١١٠ .

(٥٤) م.ن، ص ٨٦ .

(٥٥) م.ن، ص ١٢٤ .

(٥٦) م.ن، ص ١٢٤ .

(٥٧) م.ن، ص ٨٤ .

(٥٨) م.ن، ص ٥٢٩ .

(٥٩) م.ن، ص ٢٦٠ .

(٦١) م.ن، ص ١٥٤ .

(٦٢) م.ن، ص ٤٣١ .

(٦٣) م.ن، ص ٤٧٩ .

(٦٤) م.ن، ص ١٠٧ .

(٦٥) م.ن، ص ٦٧ .

(٦٦) م.ن، ص ٦٧ .

(٦٧) م.ن، ص ٨١ .

(٦٨) م.ن، ص ١٨ .

(٦٩) م.ن، ص ص ١٩ - ٢١ - ٢٦ .

(٧٠) م.ن، ص ٢٣٥ .

(٧١) م.ن، ص ٤١١ .

(٧٢) م.ن، ص ٤٣ .

(٧٣) م.ن، ص ٤٥ .

(٧٤) م.ن، ص ٣٦٧ .

(٧٥) م.ن، ص ٣٩١ .

(٧٦) م.ن، ص ٤١٦ .

(٧٧) م.ن، ص ١٦٨ .

(٧٨) م.ن، ص ٣٧١ .

(٧٩) م.ن، ص ٤٥ .

(٨٠) م.ن، ص ٨١ .

(٨١) م.ن، ص ٢٠٦ .

(٨٢) م.ن، ص ٥١ .

(٨٣) م.ن، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .

(٨٤) م.ن، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٨٥) م.ن، ص ٨٨ .

(٨٦) م.ن، ص ١٦٧ .

(٨٧) م.ن، ص ١٨١ .

(٨٨) م.ن، ص ٢٥٦ .

(٨٩) م.ن، ص ٢٥٦ .

(٩٠) م.ن، ص ١٢٥ .

* * *

بعض ملامح الخطاب الإبداعي للمرأة الشاعرة في الأدب السعودي

محمد صالح الشنطي

مدخل :

لابد – بداية – من تحديد المصطلح وضبطه ، فما أعنيه بالخطاب هنا لغة النص بخصائصها الجمالية وما تحمله من رسالة للمتلقي[1]، فقد حاولت أن ألتمس بعض الاتجاهات الواضحة المعالم لهذه الرسالة وعمدت إلى التقاط أهم الظواهر الأسلوبية المميزة لهذا الخطاب ، وخصوصاً تلك التي تؤكد الهوية الشعرية للنص ، وهذا يفترض أمرين : الأول – خصوصية الخطاب الأنثوي في الشعر ، إذ أرى – بمنتهى التواضع – كما يرى كثيرون غيري أن للمرأة منحاها الخاص في التعبير الإبداعي ، ومهما قيل خلاف ذلك فإن واقع النصوص يؤكد هذه الحقيقة ، الثاني – خصوصية هذا الخطاب في الأدب السعودي ، وهذه مسألة قابلة للحوار غير محسومة على نحو واضح ، ولكنها تظل في أفق الاحتمال .

ومن المؤكد أنه ليس بوسع هذه المقالة أن تُلمَّ بخصائص الخطاب الأنثوي في الأدب السعودي برمته ، لذا كان من المألوف اختيار نماذج من شأنها تمثيله ، والاجتهاد في اختيار هذه النماذج مألوف في الدراسات الأكاديمية ، وقد عمدت إلى اصطفاء بعض النصوص لعدد من الشاعرات ذات الحضور المميّز في الساحة ، ولا يعني ذلك بحال أن هذه النماذج هي الأجود ، وأن مبدعاتها هن – دون غيرهن – الشاعرات الممثلات لشعر المرأة السعودية ، ولكن ذلك خضع بالتأكيد لاعتبارات منها توفر النصوص لدى الدارس وقدرتها على تمثيل الاتجاهات المختلفة للشعر الأنثوي من وجهة نظري على الأقل .

وليس ثمة شك في أن معاناة الاختيار خضعت لطول تأمل ومدارسة ، ولم تكن عشوائية أو سريعة ، وآمل أن تحظى بشيء من التوفيق .

الرؤية الحدّية :

الاحتجاج على وضع اجتماعي بعينه والتمرد على معطياته بالكلمة الشاعرة هاجس رئيس عند طائفة من الشاعرات في أدبنا العربي المعاصر ، وفي نموذج مختار للشاعرة خديجة العمري تتبدى هذه الظاهرة على نحو واضح ، ففي قصيدتها (لم نكن في مكان)[٢] صورة مأساوية ذات بعد تاريخي راسخ في ذاكرة المرأة الإبداعية ، ومفتتح القصيدة يشير إلى فكرة ناجزة قارة ، غير أنها لا تتكىء على التقرير فحسب بل تعمد إلى الانطلاق من عمق التجربة الذاتية كما يوحي بذلك ضمير المتكلم للأنثى الشاعرة :

دمي يزهو على كتفي

دم أرخى مفاتيحي الصغيرة

هذه الأنا التي تقف في مواجهة الآخر في حلبة الصراع مرتدّة إلى الداخل في حركة استبطانية ، وهي في صراعها مضطهدة يمارس ضدها كل أشكال العسف والطغيان ، لذا كان منهج الشاعرة في بناء قصيدتها ينهض على منحيين رئيسين : الأول يتمثل في رفع لافتات التقرير الخاطفة الوامضة ، والثاني يبدو متمماً للأول حيث الظهور المفاجىء يتلوه الاختفاء السريع ليتجسد حضوراً داخلياً ، إذ تنخرط الشاعرة في تقرّي خرائط الباطن في لحظة الإحساس بالانسحاق تحت وطأة الآخر (الرجل) الذي يتم استحضاره عبر مقولة معادية قامعة ؛ إذ تكرس منطق الضدية في ثنائيات تنتظمها وتتسق معها تلك الرؤية المسبقة الجاهزة :

" فالشعر مئذنة يكفّرها دراويش العشيرة

والقلب قافية

كفي "

فمن أسمتهم الشاعرة دراويش العشيرة هم الآخر الذي يقف في وجه الإبداع الأنثوي ويعتبره مروقاً وكفراً ، وترتد الشاعرة إلى الداخل تتقصَّى ضرامَهُ الملتهب تصوغ انفعالاتها في صورة تقوم على عنصرين متضادين : الجمر والماء ، وحين يشتد وجيب الاحتدام تلجأ إلى توجيه الخطاب إلى الوجهة ذاتها :

نقض الخليط بداخلي

فوجدته : ناراً تؤاخي نهر ماء

وأنا أريد الجمر لا الماء الذي يغتال ذا

اللهب المعلل بانتظاري .

وتعمد الشاعرة إلى تشكيل الصورة التمثيلية التي تستشرف الآتي عبر الترسّخ في الرمل والنخيل الجديد .. اللذين يمثلان ثنائية جديدة ، فترمز بالنخيل الجديد إلى النهوض ، والتمثيل والرمز أداتان بهما تتضح الفكرة وتتجسد ، لذا كان منهج الأداء متسقاً مع الرؤية التي تجد فضاءها مغلولاً إلى التقرير في أغلب الأحيان :

قلت اتقاد الحلم في النخل الجديد

الرمل لا يمتص ما يمتصُّ من زمن بعيد

وهكذا تمضي القصيدة عبر هذه الدورة التشكيلية التي تنحو منحى التقرير ، وتتخذ شكلاً استعارياً مجازيًّا في تحقّقه الصياغي البلاغي ؛ إذ يمكن ترجمة هذا الشكل بما يعبر عن تضخيم الصورة

الواقعية والمبالغة فيها ، وهو تجسيد لحالة تاريخية تتعدّى التجربة الفردية الذاتية .

إن الانهماك في الشكوى والاحتجاج بلسان الحال والمقال يظل معقولاً إلى خصوصية اللحظة حيث الارتداد إلى الداخل لاقتناص لحظة الاحتدام التي تتخلّق في أتونها حالة من التضاد بين عنصرين وتتشكل في فضائها صورة تمثيلية تتكىء على رموز البيئة وأشيائها ، فالنخل الجديد يوحي - كما سبق أن أسلفنا - بالنهوض الذي تضطلع بأعبائه الطليعة الواعدة؛ أما الرمل فيتبدى في أشكال دلالية متباينة : فهو الذاكرة التاريخية الجماعية حيناً وطاقة الاحتمال والصبر حيناً آخر ؛ أما الشمس فتبدو عنصراً أساسياً في اللوحة الكلية ، إذ ترمز إلى الوعي والرقي ، وهي في دوراتها المتعاقبة تضيء وتنطفىء ، فالصراع بين الشمس والناقمين سجال ، في حين يهمّش دور الشاعرة ومن تمثله في التصور السائد وفي ذاكرة التاريخ ، وهنا تبدو هذه الشاعرة ناطقة باسم النساء المبدعات أو المرأة بشكل عام حيث تستخدم ضمير الجمع :

ونظل نحن فواصلاً

أسنت بماء السرأو

قصّرت عن الوقف النهائي المبين

فالمرأة مُشيَّأة في هذه الذاكرة .

وتعمد الشاعرة إلى صياغة مفارقة متكئة على الصورة الشعائرية متناصّة مع الموروث الشعري في عبارة سبق أن تكررت في قصائد نزار قباني (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى) :

بحثاً عن الشرف الرفيع كأننا

سجدات سهو ذيّلت ركعات ذا الوقت المكبل بالخطايا

هل نرتجي أجراً على أجر

تناولناه من كف مسوّمة برائحة ...

وهذه الصورة الضبّاحة بالنقائض الحافلة بالمثيرات النفسية الساخرة تأتي في سياق البناء الفني القائم على التشكيل الذي يصطنع الصدمة والمفاجأة . والشاعرة ، بالإضافة إلى ذلك وانسجاماً مع رؤيتها الحدِّية – تلجأ إلى الحوار التجريدي في سياق الوصف والسّرد ؛ حاشدة مشاهد اجتماعية من خلال الاحتجاج الساخر في إطار يوهم بالحيدة في ظل سيادة ضمير الجمع ، ولكنها تنساق مع التقرير بما يفرضه موقفها المسبق الذي تتبناه ، وتظل سمة التضاد المختزنة في الأنساق التعبيرية يتشكّل بها معمار القصيدة في ضفائر مزدوجة : الطين والفجر، الحلم والندم ، ويقوم التكرار بإزجاء ركائب الحركة الوجدانية وتفجيرها بالمفارقة .

بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في / مزاريب الألم

حلم ولكن إن يكن / رطبٌ رذاذ الحلم / يا وجه الندم

حلم ولكن إن يكن / سأسير حافية على جسد الظهيرة

وتختتم الشاعرة قصيدتها بنهاية استشرافية متفائلة حالمة تسجل التوق الأزلي إلى مستقبل يحمل إشراقة الأمل ؛ ويجسد تطلعات الشاعرة في اختراق سجف الظلام والتجلي على عتبات الحلم ، وهذه النهاية الهادئة المستشرفة التي تختتم بها القصيدة تسجل الرؤية ببعدها الفكري ؛ وتجمع بين حصيلة التمرد الذاتي والتأمل في وضعية المرأة ، فالفرح والطفولة والزهرة والسحب والصباح والحلم والخير ؛ وهي مفردات معجم القصيدة المكونة لهذا المقطع تنبىء بالمستقبل في تفاؤل وأمل .

واللافت للإنتباه تكرار كلمة " الحلم " كثيراً في هذا المقطع :

صدق انتظار الأرض للمخبوء في السحب الصغيرة

هزمت سيوف الإرث من نفخ الطفولة

هذا صباح الخير

أو هذا صباح الحلم

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة

والشاعرة التي تعتبر من أوائل المجدّدات للقصيدة ذات موقف له بعده الفكري الذي أثّر في عملية التشكيل الجمالي وخصوصاً في الصياغة اللغوية الصرفية التي كانت في خدمة التجديد ، من ذلك شيوع المصادر الدالة على المطلقات ؛ فهي تدل على الحدث مجرداً من الزمان والمكان ، وفي المقطع السابق على قصره ما يقرب من تسعة مصادر ، ولكن الشاعرة بحسها الجمالي عملت على التخفيف من حدة التجريد عبر توتير السياقات بالتضاد والازدواج .. وإرجاء ركائب الإيقاعات الداخلية والخارجية .

وفوزية أبو خالد في دواوينها المختلفة ذات رؤية حدّية في نظرتها إلى وضع المرأة في المجتمع العربي ، ولعل قصيدتها " نشيد بنات المكلا إلى عرائس النيل "[٣] شاهد على هذه الرؤية ، وقد أتاح لها الشكل الذي اختارته (قصيدة النثر) الفرصة لتشكيل هذا الموقف مستثمرة التراث الشعبي (قصة ياسين وبهية) والتاريخ (الهكسوس) والأساطير الفرعونية (عروس النيل) والقصص العربية (زرقاء اليمامة)، وهذا الحشد يستثمر بحرية تامة في تأكيد هذا الموقف ، كما أن القصيدة تحفل بالعديد من الإشارات إلى نصوص مختلفة .

ومن البداية تقرر الشاعرة موقفها بوضوح تام :

لأنها امرأة من لحم ودم

لأنها ذاقت / ضيق واتساع الرحم / لأنها امرأة أرادت أن تخرج ولو قليلاً / من عصمة الطفيلي والمصالح والملتزم / حكم عليها حلفاء الهكسوس / بالسخرة حتى الموت / لإعادة ترميم وجه فرعون .

ومهما يمكن أن يقال عن تقريرية الشاعرة ونثريتها فإنها تعمد إلى تشكيل رؤيتها بطرق شتى تبدو شعرية تارة ونثرية تارة أخرى ، إن معجمها الصارم والجارح والمكتظ بإيقاعه السّريع وأسطوريته واستعاريته وانحرافاته الإسنادية ، وإن لم يستطع أن يواري المعنى أو يواربه فإنه قدم لوناً من ألوان الكتابة التي تهجم على المتلقي وتستثير يقظته بتداعياتها المتدفقة في انهمار متصل ، إنها ككثير من نظيراتها تعمد إلى الكنائية التي تشف عن المعنى بوضوح كـ " شوارب ملاك السياط " على سبيل المثال و" مشارط الختان " و" خلفاء الهكسوس " و"ابن كليب ". إنها تستخدم لغة مفارقة مستعارة من مرجعيات متعددة منجذبة إلى بؤرة الرؤية الحدّية المركزية التي ترى في المرأة قرباناً يضحى به على مذبح الرجل عبر التاريخ العربي .

" الخوازيق منصوبة / في أعمدة الفيالق ، في سيقان الزنابق ، في ناب من ادّعى / قفطان طارق "

هذه اللغة المفارقة التي تنهج نهجاً بانورامياً تهجينياً يجمع بين أعناق المتنافرات حيث تتعدد اللغات في مرجعياتها وتتوحد في نبراتها ، تتخالف المصادر وتتصالح الدلالة . واستثمارها للتكرار فيما يشبه اللازمة في القصيدة وفّرت لوناً من ألوان الربط بين هذه الأشتات ، فهي تردد :

ولأنها لن تكون أول امرأة

ولن تكون آخر امرأة

في سياق النص ، كذلك تحاول الإمساك بإيقاع القافية بين الحين والآخر ، كذلك فإنها تحاول أن تكثّف الإشارات فهناك إشارات – على اختلاف مرجعياتها تبدو متجانسة أنثوية الطابع (١) جذع النخلة في إشارة إلى قصة مريم عليها السلام في القرآن الكريم (٢) تراود نفسها حيث توحي بقصة امرأة العزيز مع يوسف عليه السلام (٣) زرقاء اليمامة (٤) عروس النيل (٥) ابن كليب في إشارة إلى قصة البسوس (٦) ياسين وبهية (٧) المجدلية (٨) نفرتيتي (٩) امرأة العزيز (١٠) إيزيس (١١) ستالينجراد .

غير أن التركيز على قصة بهية وتكرار التداخل النصوصي مع القصة الشعبية يجعلها بؤرة بث مركزية : " آه يمّه يا بهية ، مصر يُمّه يا بهية ، آه يُمّه من الحلم البهي ، آه يُمّه من الحب الغبي .. إلخ :

غير أنه يبرز سؤال مهم : إلى أيّ مدى استطاعت الشاعرة أن تشكل نصاً له قوانينه وبنيته الخاصة القادرة على الإفضاء برؤية وموقف ينبثقان من التفاصيل التشكيلية للقصيدة في غياب التفعيلة كوحدة وزنية / في ظل هذا المزج المتواصل بين هذه الأشتات ؟ هذا سؤال ينبغي الإجابة عليه من خلال مجمل إنتاج الشاعرة .

وفي قصيدة " ننعم بالرعب "[٤] للشاعرة من ديوانها " ماء السّراب " تتجلى رؤيتها بشفافية شعرية بعيدة عن تقريرية الموقف الصارم ، فهي تستثمر التجربة القابعة في ذاكرة الطفولة لتنسج فضاءها الشعري بعيداً عن منطق الأيديولوجيا وتحديدات الفكر ، وعبر سردية مشهدية حميمة فيها من سخونة الذكرى وطزاجتها وصدقها ما يعوض الإيقاع الوزني المجهور الذي تفتقده القصيدة ، إنها تنقش قصيدتها على صفحة الزمن البعيد ، صفحة الطفولة باعثة رميم الزمن وباعثة حدود المكان بتضاريسه في انتقائية تخضع لشفافية الرؤى التي لا تنفصل عن معاناة الحدث الممتد في عمق الوجدان ، إنها تنقب في ذاكرتها عن

وثائق الطفولة فتسعفها في إعادة استحضار المكان والزمان وتداعيات الموقف وتخضعه من خلال التشكيل البسيط العفوي لمنطق الرؤية دون عناء ، ودون أن تجرده من شعريته ، محافظة على المنحى الخاص للتجربة الطفولية بملابساتها وأبجدياتها المناسبة ، فالضلع المشترك بين سور المدرسة والمقبرة مستلهم من مفردات المعجم المستعمل في تلك المرحلة المنغرس في محيطه الجغرافي اللصيق بالذاكرة الوجدانية : حي " الرويس " شمال البحر بجدة ، لذا نجد أن الألفاظ الدالة على المجردات المطلقة (المصادر) تسكن في زمانها ومكانها ولا تسبح بعيداً لتلامس سقف التفكير المجرد ، فالفزع والنزق والخوف والخفة والسعادة تترجم إلى سلوك ومشاعر تسكن في زمانها ومكانها ، فهي تتوازى وتتقاطع مع تضاريس المشهد السلوكي والمكاني ومشخصات الأشياء والأحياء الضحكات وأكمام المرايل والعالم السفلي والعصافير ، كذلك مزج هذه المشخصات بالمجردات والتقابل بين المتضادات والواقعي والحلمي " نُهرع العالم السفلي والعالم العلوي / ننتزع حكايات تجزع الأحياء ، وتزعج الموتى / قبل صفارة المدرسة نكون أطلقنا / العصافير وحشونا حقائب المدرسة أشباحاً وخفافيش ". حتى العنوان .. (ننعم بالرعب) يضج بالمفارقة الشعرية ، والمفارقة الحدّية للرؤية في آن ، ولكن في نسيج الشعر وضمن لغته وإيقاعاته .

الوطن (الحضور الوجداني) :

وخطاب الأنثى في تعامله مع التجربة الإنسانية يفرض خصوصية ؛ كما يتجلى في قصيدة " غيرك ما كان "[٥] للشاعرة ثريا العريض ، إنها لا تكرر المضامين التقليدية المألوفة في الشعر الوطني ، ولا تبحث عن ذلك اللون من ألوان العشق الرومانسي للأرض والتراب ، بل تعقد شكلاً من أشكال الحوار الذي يتجاوز الغناء ناسجاً أفق رؤيا فيها

ينقدح زناد تلك الشرارة الوجدانية فتشعل الوعي بنار المعاناة المتولدة بفعل اللحظة التاريخية ، ثم جدل بين الذات الشاعرة والوطن مما ينبىء عن تصدع (الأنا) وانقسامها مما أفرز ثنائية الصوت داخل القصيدة على الرغم من هيمنة الذات الشاعرة التي قامت باستجلاب الصوت الآخر وتماهت فيه ، صوت الوطن الذي تخاطبه ، تبتعد عنه وتقترب منه ، وفي كل حالة تواصل حوارها مع الذات .. إنها تشكّل القصيدة بوصفها وعياً بالوجود ، لا بوصفها ذات دلالة عينية وصفية تمتح من الذاكرة وتنساق مع تداعياتها ، ولا بوصفها بنية متجاوزة تهدف إلى إقامة بناء لغوي جمالي محض .

والشاعرة لا تتحرك من نقطة خارجية أو من مرجعية ثابتة تحيل إليها سوى الوطن بمفهومه العام الذي يتحوّل داخل القصيدة إلى مرتكز تعبيري أو محور بنائي ، وبالتالي فإنها تعمل على تحرير الدلالة وتوسيع آفاقها في إطار لا تتحول معه إلى إشارة سابحة في فضاء المطلق ، ولكنها تظل موصولة بمحورها الذي يشكل بؤرة للوعي . من هنا يمكننا الاعتماد على العنوان كمدخل إلى القصيدة ، فقد اختارت الشاعرة عبارة ناقصة من المقطع الختامي لتكون عنواناً للنص " غيرك ما كان " وهذه العبارة تحتوي على عنصرين هما المغايرة والنفي ، ونفي الغير أقصى درجات الإثبات ، مما يدل على حضور كلي في الوجدان ، وقد اكتفت الشاعرة بهذه العبارة المبتورة لأن الكلمات التي تكملها لا تفيد شيئاً ولا تضيف معنى ، فالعبارة الناقصة تصبح عبارة كاملة دالة فقولها :

غيرك ما كان

غير محاولة لاغتيال

السكوت

بوهم مكان .. ووهم زمان

يفيد ألاّ وجود لغيرك ، لأن الباقي وهم .. إذن نحن أمام إجابة تامة عن تساؤلات تثيرها القصيدة حيث يتحدد توجه القصيدة عبر عدة محاور ثنائية : المناجاة / الخطاب ، السؤال / الكشف (الجواب) ، التكرار / التراكم .

فالمناجاة تفتعل التغاير لتصل إلى أقصى درجات التوحّد فالحاجز بين الذات والموضوع حاجز وهمي يتمثّل في (ركام الصمت والكلمات) ، وهما نقيضان ينفي أحدهما الآخر ، وهذا النفي إثبات لوجود متعيِّن ، أما التقابل بين المطلقات على نحو : فكيف أعيشك ؟ وكيف أموتك ؟ فهو يندرج في إطار التوحد وليس التمايز ، وحذف حرف الجر في العبارتين يعكس حالة وجدانية تتمثل في التوحّد ، حيث الانحراف الأسلوبي عن القاعدة عظيم الدلالة على هذا المعنى فثمة ذوبان وانصهار على النقيض مما يوحي به التقابل .

أما فيما يتعلق بالسؤال فإن الشاعرة تُقرِّر ثم تسأل ثم تقرر ، والتساؤل – هنا – لا يحمل معنى الانفعال بقدر ما يزعزع الشك وينشر بذرة اليقين ، لأن التقرير بعد السؤال بمثابة الانغراس في قرارة اللحظة وتثبيتها .

والقصيدة أشبه بالانهمار الكلّي الذي يقوم على التفجرات المتتابعة وهذا ما يلائم طبيعة الانفعال الأنثوي ولا يقوم على البناء المقطعي الذي ينحو منحى التنامي ، إذ يشكل كل مقطع فيه موجة انفعالية متتابعة تشكل مداً متصلاً أو متنامياً يجسد الحركة الدرامية الأساسية في بنية النص . إنها أشبه ببؤر متفجرة متعاقبة تنتهي إلى قرارة السكون .

وإذا كان الحوار أحادي الصوت في ظل غياب الصوت الآخر ؛ فهو أحد مظاهر التجلي العاطفي الذي يقوم على المناجاة فإن الأنساق التركيبية اللغوية في القصيدة تسهم في انتشالها من سكونية البوح ،

وتقيم لوناً من ألوان التقابل الذي يحرّك ويفجر (ركام الصمت والكلمات)، فالصمت نقيض الكلمات ، وتعبير عن حالة من الاحتشاد المكتوم ، كذلك قولها " عاصفة الركض هاربة من صقيع الشتات "، فالركض والصقيع معنيان متدابران ، كذلك فإن تراكم الصورة وتغايرها معنى ونسقاً (الأمنيات المليئة بالرمل والملح) و(تراتيل امرأة يعزف الصمت فيها انتشاء الحياة)، كذلك (عزف وجع الصمت والذاكرة) ، هذه الأشتات المجتمعات من الصور تستوقف المتلقي لاستكشاف العلاقات بينها مثيرة فضاءات من التوقعات والاحتمالات قاطعة سيل المناجاة المتصل مخترقة لها ، ويتحول الوطن إلى عنصر تعبيري تخلع عليه الشاعرة همومها وهموم الآخرين ، فالوطن - في تبدّياته وتجلّياته - يظل الحقيقة الوحيدة الثابتة في كل المتغيرات الهائلة التي تلم بالذات الشاعرة بوصفها نموذجاً جوهرياً كلياً للذات الجماعية مستثمرة بذلك التداعيات والمناجيات .

وقد طغت صيغة الفعل المضارع طغياناً شبه تام - فيما عدا بعض الجمل الاسمية - على أنساق الصياغة اللغوية تعبيراً عن الاحتدام الداخلي ، فالقصيدة لا تنمو فيها الشحنة الانفعالية ولا تأتي أمواجاً متلاحقة يرفد بعضها بعضاً ، ولكنها - كما سبق أن أشرنا - تتفجر عبر التداعيات وتنتهي إلى تأكيد حقائق ثابتة في حركة دائرية تكاد تكون مقفلة ، ويشي الإيقاع بحميمية مثقلة ، وقوتها تكمن في غنائيتها الكثيفة.

لذا جاءت في معالجتها لقيمة الوطن مختلفة عن النهج التشكيلي لقصيدة الصيخان (هواجس في طقس الوطن) على سبيل المثال .

الرجل / الحلم :

وإذا كانت الشاعرة لعمري قد كرست قصيدتها لإبراز الموقف

المضاد من الرجل فإن سمراء البدائع[*] وقفت وقفة مغايرة ، إذ جعلت من الرجل حلماً ، تحقق ذاتها من خلال بحثها اللاهث عن ذلك الفارس الهارب إلى مدائن أخرى متفقة مع غجرية الريف في تشكيلها لنموذج آخر أغوته المدينة الغربية وجعلته ينقطع عن جذوره حتى إذا عاد أصبح شخصاً آخر يعمل على شنق أنثاه – التي انتظرته طويلاً – على صارية خيالاته التي عاد مزوداً بها عن المرأة في الغرب ، لكن الشاعرة هنا لا تعمد إلى تحديد الرؤية على نحو قاطع ، بل تأتي في سياقها الشعري متجاوزة محدودية الواقعة في فضائها الشعري الخاص ، فنحن أمام عناقيد من الصور تزداد كثافة كلما تقدمنا في متابعة النص ، وهي تحاول من خلال المزج بين العناصر الحسية المألوفة ، والعناصر النفسية الداخلية أن تشكل أنساقها ، وتلجأ إلى الصورة الصادقة التي تفجأ المتلقي ببعدها عن المماثلة المألوفة لتوغل في سراديب الداخل :

فأنا عضة زنجي .. باعوه لجلاد ظالم

وتلجأ إلى تكثيف الصور الجزئية المتلاحقة التي تبدو غريبة غير متّسقة العناصر ظاهرياً حتى إنها لتقترب من المنحى السريالي في التشكيل ، فنحن أمام أمشاج متباينة يؤطرها مناخ نفسي وفكري واحد :

أحمل في كفي بذرة حب أبدي

تنبت في القاع الظامىء أشجار خيانة

بسقيها التنيق لهيباً .. إلخ

إنها في رحلة بحث دائم عن فارسها الغجري ، ولكنه بحث ذو منحى خاص له طابع نفسي فكري ، فالفارس الغاضب هو نموذج الشباب المتمرد الذي اختطفته المدن البعيدة بعد أن طلق البادية ومضى .

وإذا كانت غيداء المنفى قد شنّت حرباً ضد فتاها الذي أغوته

الحضارة الغربية فإن سمراء البدائع تتحرك للبحث عنه لقد تركها مغاضباً ، وهو غضب يحمل نبرة احتجاجية على وضعية اجتماعية إنسانية معينة ، فهي ليست حالة خاصّة أو تجربة فردية بل تتسع أبعادها لتصبح ذات طابع شمولي ، إنها تحاول أن ترأب الصدع الذي أحدثته المرحلة التاريخية بكل تحوّلاتها ، حالة تصدع إدراكي ينتاب الوعي الاجتماعي ، فالرجل الذي غادر إلى الغرب متمرداً على أنثاه لأنها لم تصل إلى المستوى الذي ينشده تحاول الآن استرداده واللحاق به لتعيده، وكأنها من خلال ذلك تريد أن تعيد التوازن الاجتماعي الذي أصابه زلزال التحوّل المفاجىء :

آتيك بكل جنون مراهقتي

أبحث عن صقر .. هاجر عني .. طلّق باديتي

سافر نحو الغرب الساحق والمسحوق

سافر والغضب البدوي يعج بعينيه

إنها رؤية اجتماعية تاريخية ، ولكنها شعرية ، وليست تقريرية باردة ، إذ تكتسي بلحم التجربة في خصوصيتها وحميميتها وانفعالها .

والقصيدة تبدأ بالاعتراف المتمترس خلف الفعل المضارع المتدافع عبر صور تتقاطر متشكّلة من عناصر متباينة تلامس تخوم الأسطورة ، وخصوصاً في استثمارها التنيق كعنصر من عناصر الصورة ، ولكنها لا تصل إلى مرحلة التجريد والتضبيب ، بل تتسلل من عتمتها إلى فضاء دلالي مسربل بالاعتراف والبوح والتقرير الذي يصف ويسرد ، لذا يحتضن السياق نزعة غنائية سردية في آن إلى أن ينتهي بأساليب التمني الموشحة بأدوات الشرط ، ثم أساليب النداء ، وهكذا نجد حالة من الحيرة تتجسد عبر هذه الأساليب الإنشائية والتكرار

أبحث عن غجري يقطن عاصمة الأرض

وأسائل ظلي عن أشيائي

هل صادف في درب الغربة طير البحر

هل ألبسه خلخال الشرق ؟

يا من مرآتك صفحة ماء

يا من عطرك عود عرار

الهم الإبداعي وتحقيق الذات :

ويبدو الانشغال بفعل الكتابة وإبداع الشعر وتحوّلات المرأة ضمن الشرط التاريخي وخصوصية الزمان والمكان هاجس غيداء المنفى في كثير من قصائدها مثل " الأصابع .. والقصيدة العارية "[٦]. وكأني بها تصهر القصيدة في ذاتها مركزة على الظرف الزماني الدال على الحاضر (الآن) ، ولحظة التخَلّق هي شاغلها الأساس لذا تنبني قصيدتها على ثنائية الضمير (هي وأنت) الغائب والمخاطب ، وتجمع في أوصافها الاستعارية بين الوصف بالمفرد الثابت والوصف بالجملة الفعلية التي تأتي مكملة لما سبقها من وصف باللفظة المفردة ، وينعتق الضمير من مرجعيته سابحاً في أفق احتمالات محددة . في تجليات المرأة والقصيدة والذات الشاعرة .

وهي في أغلب قصائدها مولعة بتشكيل النموذج البطل الشعري القار ، تدور حوله القصيدة فيتحول إلى بؤر إشعاعية دلالية وتجمع الشاعرة في نموذجها شتّى النقائض : الصحو والمطر ، الثلج والنار ، الرماد والطين ، الدماء والفجر والماء ، الحداد والفرح ، من هذا المعجم المثخن بالتضاد يتشكل النموذج فضلاً عن تلك الصفات المباشرة المثيرة: " طفلية راقصة صافية بوذية سادية سديمية طيبة ورائقة " فتعبر عن وضعية تاريخية إنسانية نفسية

هي الآن تصحو .. كما الوعد

تفتح أبوابها .. للمطر

تلبس ثوباً من الثلج .. لا تعرف الطرقات

ولا أين تولد .. تلك الفجاءات .. إلخ

هذا التقرير الشعري المنغرس في اللحظة الزمانية الحاضرة ، المحلق في غياهب التخييل المتحرك في ذاكرة المشهد ، يعبر عن لحظة التكوين والتخلّق للشاعرة والقصيدة معاً .

وحين يتحوّل الخطاب إلى الغائب يكون ذلك استجابة التهيؤ، تتنحّى الجمل الوصفية الثابتة ليحل محلّها الجمل الفعلية الحالية دون أن تغادر اللحظة ، ولكنها ما تلبث أن تعود ، وهنا ترسم الشاعرة صورة أخرى (للمرأة / الذات) في لحظات الاحتشاد الشعري حيث تتفجّر الصورة بالمتناقضات تعبيراً عن القلق الداخلي والاحتدام والتمرد :

مجنونة كبقايا الفناجين

عاقلة .. مثل صمت المداخن

ثم / فاتنة تبذرين الشظايا (التمرد)

وجارية .. ترزحين اشتهاء (الاستكانة)

ثم / سوقية الخلق أنت .. وطاهرة كالجنين

مراهقة أتعبتها الخرافات

والنموذج الذي تشكله الشاعرة يتوحّد : اسكنيني فمازلت أشتاق للحزن دوماً / على شفتيك الشهية .

والتمركز حول الذات في القصيدة لا يأخذ بعداً غنائياً محضاً ، رغم ما يبدو من إيغال في هذا الاتجاه من خلال استقراء ما وراء

السطور ، ولكنه يحمل رؤيا الشاعرة للمرأة في تجلياتها الفنيّة والجمالية عبر القصيدة ملهمة للشعراء ، وكهاجس يؤجج لهيب الشعر ، وهنا تكمن المفارقة إذ تعامل الشاعرة المرأة على نحو ما يفعل الشعراء حين يتغزلون ، ولكنها تعكف على استبطان ذاتها .. في الغوص وراء العمق حتى تتبدى المرأة نموذجاً غريباً مفارقاً لما هو مألوف ، فهي تشكل (المرأة / النموذج / الرؤيا) لهذا تنفسح آفاقها متوحّدة بها ، تسوق لها من الأوصاف بما يجعل منها كائناً أثيرياً كونياً (فهي نبيذية تحمل الثمار) وساقية (تملأ الأواني وتجوب كل المقاهي) وهي ملهمة شفّافة (تجوب أفئدة الشعراء) طبيعية (مثل لون السماء) وهي شاعرة (تشقّ صمت العناكيب وترشق العصافير بالكلمات) وهي (بهيمية تنزف اشتهاء) ؛ وهي متقلبة استوائية المزاج ، هذه المرأة النموذج تخرج من السكون إلى الحركة ومن الهامش إلى بؤرة الاهتمام ، ولهذا تختتم القصيدة بالدعوة إلى التوحد والالتحام كما أشرت ، وغيداء المنفى مهمومة بالشعر ، منشغلة بالكلمة تتأمل موقعها على خارطة الكون ، وفي دنيا البشر ، ففي قصيدتها " ما أعذب حزن الشعراء "[٧] تقف حيرى عند نقطة البداية تفجر السؤال المفتاح في مستهل القصيدة " من أين يكون البدء "، ومن ثم تتناسل الأسئلة بعد ذلك باحثة مستقصية قلقة : من أين وكيف ومتى ؟ وتتلاحق النداءات مستفسرة مقرّرة مفترضة تحدد موقع الشاعر من زمانه ومكانه ، تحمل الأسئلة إجاباتها مشخّصة .

والشاعرة وهي تمطرنا بهذا الفيض الزاخر من الصياغات المحتقنة بالشك والألم لا تقرّر بقدر ما تثير وتحرّك وتهز يقين المتلقي ، إنها لا تقطع ، فهي لا تشكو ولكنها تشير إلى ما هو أعمق من الشكوى، فالشاعر حزين وحزنه بحجم الليل ، ولكنها لا تنبئنا بذلك ، بل تنطلق من هذه العبارة مسلمة ، ولهذا تأتي مرحلة السؤال تالية متجاوزة إثبات الحقيقة :

كيف يغني الشاعر والحزن ينام على عينيه

بحجم الليل ؟

فالسؤال يترتب على مسلّمة يقينية سربتها الشاعرة إلينا دون أن يتطرق إليها الشك ، فحين ركزت على السؤال تجاوزت مرحلة إثبات اليقين ، ومنهج الشاعرة في التشكيل ينهض على تداعي الحقائق النفسية التي تتراءى لها كمسلمات عبر الأسئلة القلقة ، فجياد الشعر مكممة ، والشاعر وشم مزوي في معصم تلك المدن المخنوقة ، والشاعرة تنتقل بين الغياب والخطاب في التفات يجمع بين الموضوع والذات ، تقيم الشاعرة مسافة موضوعية بينها وبين الذات الشاعرة التي تتلبس نموذج الشاعر المخاطب ؛ فيبدو قناعاً تفضي من خلاله بما ترى متحررة من النبرة الذاتية ليبدو حديثها أكثر إقناعاً وتأثيراً ، فهي تتحدث عن نفسها وعن غيرها في آن ، تستثمر من المخاطب موضوعيته ومن الذات حرارتها ؛ والشاعر النموذج (القناع) يتبدّى في أشكال مختلفة وتجليات شتى ويلتبس الخطاب ، فالشاعرة إذ تُعمّم تتجه إلى التخصيص فيما تخلعه على الشعر والشعراء من همومها الذاتية ، لذا كان هذا الخطاب الملتبس المراوغ إفلاتاً من حصار التقرير والمباشرة ، فهي تقول مخاطبة الشعر أو الشاعر :

وأنا لم أدر بأن فتوحاتك عاجلها الهم ووعدك

خانته اللحظات

فمضى مهزوماً هذا الفتح كسيحاً .. إلى أن تقول :

هل يأتي من مخمصة .. من تأنيب الغيب

ويغرّد في بيدرك المخنوق

فيحيي .. وجداناً .. مات .

فهذا المخاطب الذي تنسب إليه الفتوحات التي عاجلها الهم والوعد الذي خانته اللحظات فمضى مهزوماً ما هو إلا (النموذج / القناع) الذي تختفي وراءه ، فهو سيد الحزن السامق كالصفصاف . وهو البحار الذي غامر بين لجاج الماء ، وهو سيد هذا الظمأ المشنوق قصيداً وصلاة كما تقول .

وهي إذ تنادي الشاعر بكل هذه الأسماء إنما تعبر عن ذاتها بحرية عبر هذا القناع ، وهي تجعل من " القناع " مستوى أول من الإفضاء يخفي مستويات أخرى تتمثّل في المجاز الذي يقوم على الانحرافات الإسنادية ، مازجة بين الفعل الحسّي والتحقق المعنوي في إطار بناء تمثيلي للحالة الشعرية ، فهي تمثل الظمأ مشنوقاً والشنق فعل حسّي عياني والظمأ إحساس يتجاوز حدود الرغبة في الارتواء المادي ، من هنا تنفسح الدلالة إلى آماد أوسع والشاعر بحّار يلقي بالمجداف ، وكل ذلك يشكل مستويات أخرى تتناسل عبر القناع . متجاوزة المستوى الثاني إلى مستوى آخر يبرز من خلال الأسئلة التي يتوجه بها إلى النموذج فيتحول عبر هذا الخطاب الاستفهامي إلى كائن أسطوري يخرج من نطاق التعيّن والتحديد إلى آفاق أثيرية ، فهو فوق المحسوس والمرئي والعياني ، إنه أسطورة ومعنى :

من أي سلالات الأرض تمخضت

ومن أي نجوم الدنيا

أشرقت بزوغاً رفّاف

من أي المدن المنسية جئت .. ضياء

وسكنت جنون العشاق .. وجئت سخياً كالبحر دون ضفاف ؛

فما كان بمقدور الشاعرة أن تجسد هذا النموذج الأسطوري

الذي تحتمي خلفه دون أن تشكّله في صياغات شعرية تعلو على مستوى الخطاب العادي المألوف ، والتقرير المباشر ، لذا اختارت الاستفهام الذي يكتظ بالدهشة ، وبالتكرار الذي يكسب هذه الدهشة عمقاً وحدّة .

وتنبجس التداعيات فيتوالد هذا النموذج الأسطوري ويتحول ، يصبح مطراً طفلاً ، ثم تنتقل من الشاعر إلى شيطانه ، وشيطانه هذه المرة ليس كائناً غيبياً بل حسناء تملي الشعر مواويلاً ، وتسترسل الشاعرة في تبيان دورها الملهم والمحرض للشاعر ، وتعمل على رصد تلك الشبكة من العلاقات التي تربط الشاعر بغيره ، فهو منشغل بأوجاع الموجوعين ، بينما يظل الشاعر نهراً .

وتنثال التداعيات بعد ذلك في التحوّل الأخير حيث تلتفت إلى الشاعر تلقنه سلسلة من الأوامر لتشكّله وفق هواها ، فتزدحم أفعال الأمر في دعوة حيثية إلى البحث عن البراءة والخلاص من الحزن .

وتوظف الشاعرة تقنية (الاتصال / الانفصال) ، فتوجد مسافة ما بينها وبين قناعها : تخاطبه وتملي عليه ، وتتحدث عنه مرة وتحاوره وتتوحد فيه مرة ثانية :

اضربْ وجه الماء / جاوز بوابات الحزن / ابحثْ عن وجه ما سكنته المدن المصبوغة / جرّب أن تقرأ خطوط الضوء المنشورة .

ثم تنتهي إلى التوحد فتبرز الأنا رديفاً للآخر متمماً له :

فأنا مازلت

لهاث الوديان

وأنت ..

الواحة ..

.. والمعنى

هذه هي علاقة الشاعرة بالشعر تبسطها في هذه القصيدة التي تخترع قناعها نموذجاً يتجلّى في سلسلة من التحوّلات عبر أمواج التداعيات ، فالصوت المزدوج في القصيدة يعبّر عن حوار الوعي وثنائية الإدراك ، وقد استطاعت الشاعرة بناء عالمها الشعري على أسس تشكيلية متخففة - إلى حد ما - من أعباء الغنائية الذاتية بينما تبدو منهمكة فيها إلى أبعد مدى ، وسلكت منهج الترميز الجزئي في صياغاتها مستثمرة الاستعارة التشخيصية ، بينما لا نعثر على صور ذات طابع كلّي أو عنقودي كثيف ، لأن التجربة لا تحتمل مثل هذا ، بل إن تحويل اللغة بمعنى تخليصها من نثريتها ودلالاتها المباشرة يتم بأسلوب بسيط من خلال الانحراف الإسنادي المثير للدهشة ولكن العلاقات الإسنادية المبتكرة لا تبحر نحو المجهول أو الغموض المستغلق، بل هي علائق يمكن إدراكها وفهمها ، ويتم أيضاً عن طريق الإضافات الاستعارية التي هي أقرب إلى التشبيه البليغ ، أو الصفات المجازية أو الاستعارات التمثيلية والكنايات ؛ وتعمد الشاعرة إلى أسلوب الانهمار الاستقصائي من خلال سيل الأسئلة :

من أي سلالات الأرض تمخّضت

ومن أي نجوم الدنيا / أشرقت بزوغاً رفاف

من أي المدن المنسية جئت ضياء

وما تبع ذلك من جمل معطوفة منبثقة عن هذا السياق ، وينهض النداء المتكرر بدور المرتكز الذي تبدأ منه الموجة الانفعالية في تواليها وتدفقها ، ويبدو من خلال هذا النمط الصياغي المنحى الأفقي للقصيدة من حيث البناء حيث تنتهي إلى قفلة تمثل الحقيقة النصية في قرارتها الثابتة : وأنت الواحة والمعنى .

وفي " قصيدة .. لبدوية على مداخل أشبيلية " تواصل الشاعرة

نهجها القائم على خطاب الآخر في سلسلة من التفجّرات كما لاحظنا في السابق ، والخطاب غير المباشر الذي تتجه به إلى " منكّر " غير متعيِّن من شأنه أن يوحي بموقف جوهري عام ، مما يتيح للشاعرة أن تمارس حريتها التعبيرية في مساحة أوسع دون حرج ، وهي تكرس أسلوب القناع الذي يجمع بين صوت الشاعرة وصوت الآخر الذي تختفي خلفه ، فالمرأة البدوية والشاعرة صوتان ملتبسان فهي تخاطب ذاتها وتخاطب الأخرى دون تمييز . وقد اتكأت في مستهل قصيدتها على فعل (الكينونة) الذي يتردد كثيراً ، فالكينونة فعل وجودي يتأكد عبر هذا التكرار ، وفي مقابل هذه الكينونة يبرز (العدم) : اقتلعي صمتك الغريب والضجر .

ولغة القصيدة محتقنة يؤججها هذا التدافع الملحاح لأفعال الأمر المزجاة بقوة وسرعة ، وتلك الصور المتقاطرة في كثافة ملحوظة تحمل بذرة التشكّل الجديد حيث تنطوي على معجم يحفل بالألفاظ القسرية الدلالة معبرة عن التمرد المختزن في تحوّلات كونية ذات مدلول نفسي :

كوني ضياء المستحيل / كوني النزيف من خواصر التاريخ

كسوفاً ليلة المطر / كوني انكسار الشمس / وعانقي ضياء الليل

والكلمات تتأجج جمراً أيضاً ودلالة : الضياء ، النزيف ، اللبيريت والعدم ، عنفوان الشك ، الصدر الغيمي .. إلخ .

ويتراوح البناء التعبيري في القصيدة بين التحريض الذي ينطوي على عناوين مثيرة ومستفزة في شكل تقرير مسلمات واضحة والكلمة الفعل عبر الطلب الملحاح المباشر في أساليب الأمر والنهي والمعجم المكتظ بدلالات العنف والقوة :

لا تشفقي على الذين ينزفون من عيونهم

صلاة ومن أكفهم مطر

تمنطقي بغضبته الموانىء البعيدة

ولتلبسي عمامة الحجاج لحظة ارتباكة

ولتقرئي قصائد العشاق

للنساء والشجر

وعلى الرغم مما يبدو من مسافة بين الآخر المخاطب والشاعرة، تتبدى الذات قوية عنيفة (وكأن القصيدة في إطار هذا الفهم صرخة تحد ، وليست صرخة شكوى) ، وهنا يبدو التجاذب بين شطري الذات .

وفي هذا الإطار تندرج قصيدة " بدوية مهزومة في ليل حضري"(٨) حيث خطاب الآخر تخففاً من حدة البوح المباشر ، والآخر في هذا النص لا يتجرد من الذات ولا يبعد منها ، لذا يأتي الصوت غنائياً مكلوماً :

هل تماديت يا وجعي في الوفاء الذي صار

في زمني عملةً نادرة

وتنتقل الشاعرة تدريجياً من هذه الشرنقة المقفلة لتنداح على مساحة واسعة ، فهي الذات التي تتجسد فيها مأساة المرأة إنها الموؤودة التي دفنتها القبيلة ، وهي رؤيا شائعة في شعر المرأة العربية في هذا العصر :

وفي مقلتي .. تتساقط مليون عاشقة

.. وجارية .. موؤودة دفنتها القبيلة

لما استفاق الندى والثمار

هذه الصورة التي تتضخم فيها المأساة المزعومة للمرأة الشرقية صورة المرأة المحرومة من الحرية المصفدة بأغلال الحريم شائعة نمطية منذ نزار حتى سعاد ، تتشكل من الإحباط واليأس والبكاء .

وقد لجأت الشاعرة إلى التعبير الكنائي بدلاً من التعبير الاستعاري الذي هو قوام التعبير الشعري في غموضه الشفاف ، فالكناية لا تستر المعنى بقدر ما تبوح به وتعزّز البعد الدلالي فيه ، فالمرأة لدى الشاعرة هي طفلة النار وفاتنة البدو وسيدة الرمل وسيّدة الأرض ، وتنتقل الشاعرة عبر هذه التجليات الكنائية من حالة إلى أخرى فتنمو الرؤيا في القصيدة عبر التقابل والتوازي : صورتان : المرأة البدوية الغاضبة التي تحاول أن تنعتق من إسار سجنها التاريخي كما تتصوره الشاعرة ، والمرأة البدوية (سيدة الرمل التي تنتقل إلى بيئة متناقضة إلى مهرجان العناق وأغنية الهابي الرعدية الصوت ، حيث تتبدى لحظة المواجهة المفصلية بين الواقع والتطلع إلى الآخر الحضاري الغربي "وسيدة الأرض مأخوذة بالطقوس الغريبة / ثائرة كالجو أو الأصيل / ودافئة مثل شمس المحيطات " هنا تتجلى الثنائيات المتقابلة النموذج : المرأة الجديدة العصرية التي وضعت في مهب الريح والمرأة التي تنتمي إلى جيل سابق ، المرأة المهزومة أمام بريق الحضارة ، والمرأة المترقّبة الخائفة الكسيرة ، وفي كلتا الحالتين تظل هذه المرأة على تخوم التغيّر المرتقب دون أن تملك القدرة على القفز خارج أسوار واقعها ، إذ يظل التحوّل شكلياً أما الجوهر فواحد :

أمك الآن يصفعُها الخوف والركض

بين الأزقّة

وأنت تصبين في مسمع اللاهثين

مجون الخلاخيل

والدفء

والسربلة

.. اجمعي ظهرك الآن / ولترحلي امرأة ثانية

إنها رؤية فيها تحريض وتحفيز ، وفي ذات الوقت تحقيق للذات عبر فعل الكتابة : وتحفرين بالأظافر الطريّة

قصائداً مجنونة بريّة .

الطفولة (المأساة والملهاة) :

واستثمار الطفولة بوصفها مستودع الذاكرة البكر منحى في التشكيل الشعري تتأكد من خلاله رؤية الشاعرة أشجان الهندي لوضعية المرأة الاجتماعية والإنسانية ، وقد اختارت الشاعرة (الفصل)(٩) الدراسي لترصد من خلاله إيقاع الحياة الخاصة للأنثى في تلك المرحلة التاريخية من خلال مصفاة الذات وفضائها الشعري .

وتزاوج الشاعرة بين نسيج الخطاب الشعري الوجداني وشبكة السّرد التي تتقاطع فيها " الوصفية " المشهدية والبوح والتأمل الفكري وإيقاع الزمن القصصي والإخبار المحض التنكير والتعريف والالتفات عبر تعدد أساليب الخطاب ، ففي هذه القصيدة (الفصل) تتمركز الذات الشاعرة في بؤرة النص لتعتلي منصة (الحكي) مما يتيح لها المجال للحركة في كافة الاتجاهات ، من هنا جاء هذا المزيج الصياغي المدهش، واختيار كلمة واحدة دالة على البعد المكاني متصلاً بالبعد اللغوي (الفصل) أعطى الشاعرة حيّزاً مونتاجياً بانورامياً تبسط فيه رؤيتها ومشاعرها .

وقد انسحب هذا الاختيار للفظة المفردة على طريقة التشكيل فجاءت المفردات رموزاً دالة في معجم دلالي يضرب في كافة الاتجاهات فنثرت المعاني في فضاء واسع يتيح للمتلقي فرصة إعادة التشكيل : العينان والقدمان والحبر والحروف والماصات والتاريخ والألوان والأرض والخيزران ، كل لفظة هنا تنداح الدلالة فيها عبر دائرة رمزية

متسعة فتتقاطع الدوائر لترسم اللوحة الأولى في المقطع ، وهي لوحة تشع بمستويات متعددة للتأويل ، على أن الطفولة والعري تشكلان الضفيرة الأولى التي تفتتح المشهد وتمتد عبر المقاطع كلها ، ثم تتوالى الضفائر متناسجة : العينان / لهب المدائن / العري / الارتعاش / الحبر / الدم ، الكراس / التاريخ ، الضيق المكاني / الاتساع الرؤيوي ، الأرض / الغابة ، ولا يتسع المجال هنا لرصد هذه الضفائر ، ولكن حسبها أنها تكشف عن كثافة وتركيز يميزان الرؤية الشاعرة على الرغم مما يوحي به العنوان في بساطته وقربه ودلالته البيوجرافية الساطعة ، وهي إذ تكدس هذا المعجم بضفائره المتراكمة في المقطع الأول تعمد إلى اختيار عنصر دلالي تكرره في صيغة النداء ، يا عريف الفصل ، ومعلوم ما يوحي به العريف من سلطة الرقابة داخل الفصل الدارسي حيث تتسع هذه الإيحاءات لتشمل أفقاً أوسع ، وقد كررت الشاعرة هذا العنصر بما يوحي بالدلالة المركزية المتعلقة بوضع المرأة الاجتماعي المحاصر بالرقابة الدائمة ، فالفصل في حيز مكاني مصغر يرمز إلى الدائرة الأكبر ممثلة في المجتمع حيث نرى أن هذا الفصل تتحطم فيه الطفولة وتصادر كما تحطّم في الدائرة الأوسع :

يا عريف الفصل

ما شكل الهواء إذا تحطمت النوافذ

يا عريف الفصل

يا طفلاً تحطم في نواظرنا

وقد قرنت الشاعرة هذه الممارسة الرقابية لعريف الفصل بدرس الإنشاء الذي يرمز إلى الإبداع مؤكدة رؤيتها الأشمل من مجرد الذكريات المستدعاة من مذخور الذاكرة الطفولية ؛ وتوظف الشاعرة بحساسية فنية المفردات الخاصة بالدروس في لعبة جمالية تمنح من خلالها دلالة

رؤيوية لهذه المفردات ، درس الأحياء والتاريخ والقواعد وحروف المد والهجاء ، وتنتقل إلى المقطع الثالث متنامية عبر وحدة عضوية بما يمكن أن نستعير لوصفه مصطلحاً نقدياً قديماً (حسن التخلص) إذ تستهل المقطع الثالث بقولها :

تاء وباء / تاريخنا تاء وباء منذ أن حطّت عصافير على رنّة الرمال.

ولعل التعبير المحوري الأبرز اقتران العينين بالقدمين بالنعلين تعبيراً عن التهميش والحصار ، الأمر الذي يفضي إلى ما أسمته بالجماجم الصفراء في حصة الإنشاد ، وتتصاعد بالمشهد فتنفلت من دائرة التعبير الاستعاري إلى التعبير المباشر إلى حد ما ، فالتأكيد على الدلالة المباشرة للفصل بوصفه جملة من الجدران العازلة عن العالم الخارجي .

وتقنية التداعي التي يتحول فيها المقطع إلى أمشاج من الصياغات والدلالات هي المنحى التشكيلي الذي اختارته الشاعرة في المقطع الأخير لتفضي بموقفها ، وقد بدت كلمة " التاريخ " اللفظة المحورية في هذا المقطع على الرغم من أنها لم تتكرر كثيراً ، أما الحقل الدلالي الرئيسي فهو اللغة ، واللغة هي التي تعتبر المتن الذي يتبدى فيه السياق التاريخي إذ تحتشد في هذا الحقل ألفاظ تشكل معجماً رئيساً للقصيدة : أسارير الكلام ، وهي تذكرنا بنص الثبيتي " التضاريس " بل تستدعيه في تناص مضمّر تتقاطع فيه سياقات القصيدة الحديثة في المملكة ، كذلك " اللغة واللغو ، وشفة النخيل ولغة الصهيل .. إلخ " وهي مفردات تقف على التخوم الفاصلة بين الوضوح والإبهام ، العجز عن البوح والجرأة عليه ، وكلمة الفصل التي تتردد كثيراً وثيقة الصلة باللغة، فهي تشير إلى مكان التعليم الذي أداته اللغة ، والحاجز الذي يحول دون التواصل (فصل هو الجدران) و(الفصل فصل) والقول الفصل القاطع الحاسم ، هذه الدلالات تتواشج في هذا المقطع ، حيث تزوير

التاريخ والخوف ، غير أن التيمة الأساسية التي تركز عليها الشاعرة (الجمود والخوف وانعدام الحياة) ، لذا تتحدث عن " شلة الفصل " و"صلاة الخوف " و" شلة الأموات " و" شلة الأحجار " إلى أن تصل إلى حد الإقرار بالغياب " لا فصل ولا طلاب " ولا " أطفال " وتختتم القصيدة بقولها :

وآكبدي على الأعياد ... واكبدي

وكأنها تنعي موت الطفولة والبراءة المحاصرة بالجمود والموات. وهي رؤية بالغة التشاؤم والإحباط .

وتبدو الشاعرة أشجان الهندي متسقة في نهجها – من خلال هذه القصيدة – مع الشاعرة فوزية أبو خالد في قصيدتها " ننعم بالرعب" التي أشرنا إليها فيما سلف ، ولكنها لا تحصر رؤيتها في الجانب الذي تلتقطه من تفاصيل التجربة ، بل تتجاوزه إلى إطلاق الحكم بشكل حدّي يبرز من خلال النفي المباشر ، والتقرير الواضح .

وهكذا يبدو المشهد الشعري لدى المرأة المبدعة في المملكة متفاوتاً بين الرؤية الحدّية التي تصنّف المرأة في خانة الاضطهاد ، فهي ضحية تعالي الرجل وظلمه وغطرسته ، وبين الرؤية الموضوعية التي تستجيب لنوازع الأنثى وفطرتها بعيداً عن المواقف المسبقة ، فتؤسس معجماً تشكيلياً يتسق مع نصها الخاص دون شعور بالظلم أو اليأس أو الإحباط ، ولا أعتقد أن هذه المسألة هي محور الإبداع النسائي ، بل ما هو أهم يتمثل في منحى التشكيل ، ومدى تأكيد الخصوصية في هذا المجال ، ولعل هذه المقالة قد أومأت إلى بعض الجماليات المميزة لهذه الشريحة المبدعة ، ولكن الأمر يستلزم دراسة شاملة لمجمل الإنتاج الإبداعي للمرأة .

وإذا كان ما تبديه المرأة الشاعرة من قلق على مستوى الرؤية

لافتاً للإنتباه في كثافته وشيوعه فإن ثمة من يرده إلى ظفر المرأة بنصيب من الحرية بعد أن نالت قسطاً وافراً من الثقافة " وكل مزيد من الحرية هو زيادة في القلق ، وخروج المرأة من مقصورة الحكي .. وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع ، جاء خروجاً يجمع بين حرية مكتسبة وبين ما لهذه الحرية من نتائج محتومة "(١٠)، كما يقول الدكتور الغذامي ، يضاف إلى ذلك طموح المرأة إلى إحداث تحوّل في الخطاب الثقافي لصالحها دون مراعاة لسياق التطور الاجتماعي متأثِّرة في ذلك بما يحدث في المجتمعات الغربية ، الأمر الذي جعلها تصطدم بعوائق تعود إلى خصوصية الثقافة العربية الإسلامية وطبيعة الحراك الاجتماعي الخاص في بيئاتنا ، وقد انعكس ذلك في الخطاب الإبداعي بعامة والخطاب الشعري بخاصة .

الهوامش

(١) يرى باختين أن دراسة الخطاب تعني دراسة عمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي ، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي .

راجع د. جابر عصفور ، آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ص ٩٨ .

وراجع أيضاً : د. ميجان الرويلي ود. سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وتياراً نقدياً ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ١٩٩٥ ، ص ١٤ .

(٢) محمد منصور الشقحاء ، مختارات من الشعر العربي السعودي ، صدرت عن نادي الطائف الأدبي ، ١٤١٢هـ .

(٣) ديوان الشاعرة الثاني الصادر عن دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٦٧ .

(٤) من الديوان الثالث لفوزية أبو خالد الصادر في بيروت تحت عنوان ماء السراب سنة ١٩٩٧م .

(٥) سمراء البدائع ، هيا العريني ، الجزيرة ع ٢٥٢٤ ، ١٣٩٩/٧/١٧هـ .

(٦) الجزيرة ، العدد رقم ٣٣٥٦ ، ١٤٠٢/١/١٥هـ .

(٧) اليمامة ، العدد ٦٥٣ ، ١٤٠٢هـ .

(٨) الجزيرة ، العدد ٣٤٨٢ ، ٢٢ جمادى الأولى ١٤٠٢هـ .

(٩) قوافل ، النادي الأدبي بالرياض السنة الثانية م ، العدد الرابع ، رمضان ١٤١٥ ، الموافق ١٩٩٥.

(١٠) د. عبدالله الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ص ١٣٦.

ويرى الدكتور الغذامي أن اكتساب اللغة الإبداعية للأنثى لخصوصيتها بما يسميه تأنيث الذاكرة .. لن يتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة ، وهو شرط لم يتحقق بعد ، ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية واثقة . ص ٢٣٥ .

• • •

« النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع »

السيد إبراهيم

تحول اهتمام النقد الأدبي في سنواته الأخيرة إلى القارىء . وتلك مرحلة من مراحل ثلاث في تاريخ النظرية الأدبية الحديثة ، وقبلها مرحلة انصب الاهتمام فيها على المؤلف تمثلت في القرن التاسع عشر في المذهب الرومانتيكي ، ومرحلة أخرى كان النص فيها كل شيء ، وقد تمثلت في "النقد الجديد ". وهذه المراحل الثلاث – كما يذهب تيري إيجلتون[١]. تلخص تاريخ هذه النظرية .

ولدينا في اهتمام النقد بالقارىء مدرستان بارزتان[٢]: المدرسة الأمريكية – مدرسة " نقد الاستجابة "، والمدرسة الألمانية – مدرسة التلقي rezeption. والفرضية المحورية التي ينطلقان منها هي أن القارىء يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النصوص . هذا شيء يتفق عليه هؤلاء ، أما ما يقع فيه الاختلاف بينهم فمدى ما يقوم به القارىء هنا من إسهام .

وتلتقي نظرية التلقي مع التفكيكية – التي تشعبت إليها نظرية الاستجابة في حقبة الثمانينيات – في الشك في الفرضية الأساسية التي قام عليها " النقد الجديد "، أو النقد الشكلي عموماً ، وهي أن للنص وجوداً مستقلاً عن القارىء ، ولكنها تختلف عنها في كونها أقل منها في النزعة إلى قلب القيم التي أرستها الأبحاث الإنسانية التقليدية رأساً على عقب . ولذلك انتقدها الناقد الأمريكي ستانلي فيش ، من نقاد الاستجابة، فيما كتبه سنة ١٩٨١ ، بقوله[٣]: " إنها أكثر تقليدية مما يبدو لنا في الوهلة الأولى وأكثر اتصالاً بالمناهج الشكلية ، فالنص فيها كأنما ينظر

إليه على أنه بنية جامدة محسومة ، معناه يجب أن يقع عليه القارىء اليقظ ". وهذا منه بالطبع راجع إلى مذهبه الذي ينحو إلى رؤية القارىء على أنه صانع المعنى والمنتج الفعلي للنصوص .

ويؤرخ النقاد[٤] لنظرية التلقي بالمحاضرة الافتتاحية التي ألقاها هانز روبرت ياوس سنة ١٩٦٧ ، حين عين أستاذاً للغات الرومانسية ، والتي ذهب فيها إلى الحاجة لربط الماضي بالحاضر – ربط نصوص الماضي باهتمامات العصر الحاضر . وما قدمه في هذه المحاضرة هو ما صار يعرف بـ " استاطيقا التلقي ". وكان ذلك منه محاولة لتجاوز ما في الشكلانية من قصور وما في النقد الماركسي من مثل ذلك ، وهما النظريتان اللتان جرى الظن على أنهما متضادتان . لكنه رأى إمكان دمجهما معاً باستبقاء أفضل ما فيهما والمزاوجة بينهما – استبقاء المطلب التاريخي للماركسية مع ما أنجزه الشكليون في مجال " الإدراك " على المستوى الاستاطيقي ، ونعني به هنا – خاصة فكرة الإغراب أو تجدد الإدراك ونفي الألفة . وفكرة " أفق التوقعات " هي ما يريد به ياوس أن يحقق هذا الاندماج بين النظريتين – بين الاستاطيقا والتاريخ .

ومصطلح " أفق التوقع " استعمله ياوس باتساع في كتابه " نحو استاطيقا للتلقي "[٥]. وهو وإن كان يرجع إليه ذيوع هذا المصطلح وتداوله على نحو واسع ، لم يكن أول من نطق به ولا كان المفهوم من اختراعه ، فقد ظهر قبل ذلك لدى كل من الفيلسوف كارل بوبر ، وعالم الاجتماع كارل مانهايم ، واستعمله كذلك مؤرخ الفن جُمبرش Gombrich، متأثراً في ذلك بما كتبه بوبر .

أما كارل مانهايم ، فقد أشار نقاد ياوس إلى أنه كان مصدراً من مصادر الفكرة عنده . ويستشهدون لذلك بما ذكره مانهايم في كتابه "Man and Society in an Age of Reconstruction" الذي أخرجه عام ١٩٤٠

من أن إحباط " التوقع " الذي هو داعية التعكير علينا ، إنما هو خصيصة من خصائص أي مجتمع ليس بذي بنية مستقرة . وهو ما يميز العصر الذي نحيا فيه[6].

وأما كارل بوبر فقد ألح على دور " التوقعات " في تطور العلم . وظهرت عبارة " أفق التوقع " عنده في مقال كتبه في سنة ١٩٤٩ بعنوان : القوانين الطبيعية والنظم الرمزية Natural Laws and Theoretical Systems . وفيه يذهب إلى أن كل ملاحظة نقع عليها إنما تخفي وراءها توقعاً أو افتراضاً . والتوقع والافتراض لفظان يستعمل بوبر أحدهما مكان الآخر ، فهما عنده شيء واحد . والمهم أن بوبر في تتبعه لتاريخ المكتشف العلمي المتمخض عن الملاحظة العلمية ، يرى أن الملاحظة نفسها من شأنها أن تمر دون التفات إليها لولا أفق التوقع الذي يعطيها معناها " إن كل لحظة في تاريخ التطور العلمي وراءها شيء أسميه عادة " أفق التوقع "، هو دائماً إطار مرجعي لولاه لم تكن خبراتنا وملاحظاتنا ذات معنى "[7].

وهو في موضع آخر من كتاباته يرى أن الافتراض في مجال التجربة العلمية يناظر على المستوى السيكولوجي أو البيولوجي ما يمكن تسميته " توقع " حادثة ما . وربما كان توقعاً على مستوى الشعور ، أو ربما كان على مستوى اللاشعور . فإن كان على مستوى اللاشعور فهو حينئذ استعداد الكيان العضوي فينا our Organism للقيام بفعل أو رد فعل إزاء موقف ما . والتوقعات اللاشعورية قد تخرج إلى الشعور ، كأن نتعثر في درجات السلم ، أو لا نسمع دقات ساعة الحائط إلا إذا توقفت عن العمل . إن جهازنا العضوي هنا - كما يقول بوبر - كان يتوقع لا شعوريا أحداثاً بعينها كاستمرار الساعة في إرسال دقاتها ، ولم نصبح على وعي بهذه الحقيقة - بأننا كنا نتوقع ذلك إلا حين اصطدمت توقعاتنا بما يخالفها ، أو بعبارة أخرى حين كذبها الواقع . ولسان حال المرء في

الحالة الأولى يقول : اعتقدت أن درجة السلم التي تعثرت بها غير موجودة . وفي الحالة الثانية : لم أكن على وعي أني أسمع دقات الساعة حتى توقفت عن العمل فسمعتها[٨].

والموضوعية العلمية - كما يقول بوبر[٩] - ليست نتيجة الملاحظة المحايدة ، وإنما هي نتيجة التمحيص والنقد ، بما في ذلك تمحيص الملاحظة نفسها ، ذلك أننا لا نستطيع بحال أن نستبعد نظرياتنا أو أن نحول بينها وبين التأثير على ملاحظاتنا . هذا شيء ليس بأيدينا ، وإن كان بأيدينا أن نحاول أن نعي أنها دائماً ليست إلا افتراضات ، وأن نحاول التعبير عنها تعبيراً واضحاً حتى يمكن وضعها على محك التمحيص والنقد ، ولهذا يأخذ بوبر على " الأسلوب الاستقرائي " في كتابة الورقة العلمية التي تصف ملاحظة ما ، أنه حصر نفسه في إطار الملاحظة وحدها وادعى أن ذلك وحده هو ما يجب في وصف التجربة التي يتمخض عنها الكشف العلمي . وإخلاص المنهج الاستقرائي للملاحظة أمر يستحق الثناء من غير شك . وهذا شيء يقرره بوبر . ولكن الذي لا شك فيه كذلك عنده أن هذه الطريقة التي تستحق الثناء هي نفسها نتيجة مترتبة على انحياز إلى الموضوعية . وهو انحياز موجود سلفاً . وهي الموضوعيةالتي تدعي لنفسها الحياد وعدم الانحياز، على أن الموضوعية ليست نتيجة الملاحظة المحايدة ، وإنما التمحيص والنقد كما قد تقدم .

ونستطيع أن نستخلص مما كتبه بوبر في هذا السياق مثالاً في مجال التجربة العلمية صالحاً لتصوير فكرة " أفق التوقعات ". وهذا المثال من الورقة المشهورة التي وصف فيها ألكسندر فليمنج Alexander Fleming اكتشافه البنسلين فقد كتب فليمنج يقول إنه لاحظ أن مزرعة البكتريا بمحض المصادفة تعرضت لغزو شيء كان يقوم بتدميرها . هذا وصف للملاحظة على الرغم من أنه لا يقول إن الغزو جاء على غير

توقع ، إلا أن الأسلوب الذي كتبت به الورقة – المبني على القواعد المقررة للأسلوب الاستقرائي – يمكن أن يضلل قارئاً بريئاً كالفيلسوف الذي يؤرخ لذلك مثلاً ، فيترك لديه انطباعاً بأن هذا الغزو كان كذلك غير متوقع . وهو ما تكذبه الحقائق التاريخية ، لأن النظريات المطروحة عن الأجسام المضادة التي تقضي على الميكروبات أو توقف نموها ظلت – قبل فليمنج – محل مناقشة متصلة بين علماء البكتريا على الأقل منذ متشنيكوف Metchnikov (١٨٤٥ – ١٩١٦)، وذلك قبل أن ينشر فليمنج ورقته سنة ١٩٢٩ . وظل الأمل معقوداً بين هؤلاء العلماء أن يتم التوصل يوماً إلى وسيلة للقضاء على الميكروب في جسم الإنسان .

ومن الطريف الذي يذكره بوبر هنا أن خيال كتاب الرواية سبق تجارب فليمنج . فقد نشر سنكلير لويس Sinclair Lewis في سنة ١٩٢٤ رواية ممتازة يقول بوبر إن فيها وصفاً لحادثة قريبة الشبه جداً مما وصفه فليمنج في ورقته . وقد كتب سنكلير الأجزاء الخاصة بالكلام عن البكتريا في روايته بالاشتراك مع الدكتور بول دي كرويف Paul de kruif عالم البكتريا الذي اشتهر فيما بعد بكتاب له سماه " صائدو الميكروب ".

ثم يقول بوبر : إن كثيراً من المواد التي تشبه البنسلين كانت معروفة حتى ذلك الوقت ، لكن كانت المشكلة الكبرى في تقرير أي منها يمكن إعداده صالحاً للأغراض الطبية . وكان فليمنج هو الذي حدس صلاحية البنسلين ، وإن كان قد ظل نحواً من عشر سنوات لا يجد الكيميائي الذي يمده بما يحتاج إليه من عون ، حتى جاء هوارد فلوري Howard Florey ومساعدوه فاكتشفوا الإمكانات العلاجية المدهشة للبنسلين مؤكدين بذلك صحة ما توقعه فليمنج . وحتى ذلك – أعني هذه النتائج المدهشة كانت متوقعة أيضاً ، لأن من العلماء من توقع التوصل إلى مثل هذه المادة القوية ، وهو بول اهرليخ Paul Ehrlich (١٨٥٤ – ١٩١٥). وكان من جراء توقعه هذا التوصل إلى اختراع الأدوية

الكبريتية التي تبدو مماثلة للبنسلين في خصائصها العلاجية والتي اخترعها رجال تلقوا ما كتبه اهرليخ . لم يكن اكتشاف فليمنج إذن محض مصادفة ، بل كان متوقعاً وجود مواد من نوع ما اكتشف . وهذا التوقع نفسه هو الذي دفع مكتشف البنسلين والفريق الكيميائي للبحث . يقول بوبر : إن الأسلوب الاستقرائي في الكتابة لم يسمح بالإفصاح عن الدوافع والآمال . وقد بقيت هذه الآمال والتوقعات في إطار الموروث الشفوي الذي ينتقل من جيل لجيل ولا يظهر كتابة ، لأن المجلات العلمية نفسها لم تكن تقبل الكتابات التي تخرق قواعد الأسلوب الاستقرائي فتفسح لهذه الأشياء مكاناً في بحوثها(١٠).

إن الذي يعنينا من هذا كله أن نلاحظ أن ياوس سيحاول فيما بعد أن يقرأ تاريخ النص الأدبي على نحو ما حاول بوبر أن يقرأ تاريخ المكتشف العلمي . أو لنقل بعبارة أخرى أن بوبر هنا يقرأ على نحو مذهل تاريخ العلم ، كما أراد ياوس أن يقرأ الأدب فيما بعد . أو بعبارة ثالثة : إن ياوس – كما سنرى – قد نقل فكرة أفق التوقع إلى مجال الدراسة الأدبية .

وتظهر عبارة " أفق التوقع " قبل ياوس كذلك عند مؤرخ الفن جمبرش ، وذلك في كتابه الفن والإيهام (بمشاكلة الواقع) Art and Illusion الذي ظهر عام ١٩٦٠ ، وهو أهم كتبه على الإطلاق . وجمبرش لا يفوته أن ينص على أنه مدين بالعبارة لكارل بوبر(١١). كما يقرر كذلك أنه أفاد أكثر ما أفاد – في منطلقاته في كتابه المذكور – من الفكرة التي ألح عليها من دور التوقعات في تطور العلم . يقول : وهي النظرة التي نجدها عند برونر Bruner وبوستمان Postman من علماء النفس الذين تذهب نظرياتهم إلى أن عمليات المعرفة برمتها ، سواء منها عملية الإدراك الحسي أو عملية التفكير أو عملية التذكر . إنما هي فرضيات يفترضها الجهاز العضوي (تجاه ما يصادفه في العالم الحسي

من مواقف) تتطلب " أجوبة " – يعني من هذا العلم الحسي الذي يصطدم به الجهاز العضوي – تقضي بصحتها أو ببطلانها ، فتؤيدها أو تفندها[١٢] وهذه الأجوبة تكون بمثابة خبرة جديدة إذا هي جاءت مخالفة للتوقع .

وقد عرف جمبرش أفق التوقع بأنه " مناخ ذهني mental set يرصد على نحو مفرط الحساسية أي انحراف (عنه) وأي تعديل (فيه)"[١٣] وقد استعملت كلمة " مناخ " في ترجمة الكلمة الإنجليزية "set". وهي ليست المقابل الحاسم لها ، لأن الكلمة الإنجليزية مستعملة في مجال علم النفس التجريبي للدلالة على الهيئة التي يتخذها الذهن أو الوضع الاستعدادي الذي يكون منه إزاء موقف من المواقف[١٤]. وقد آثر الدكتور عز الدين إسماعيل في ترجمتها كلمة أخرى ، فجاء تعريف جمبرش لأفق التوقع – الذي نقله هولب عنه – على هذا النحو[١٥]: "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة "، لأن كلمة "جهاز " تناسب كلمة " يسجل " أو يرصد إلخ . وهي كلها معان مرادة هنا لاتساع دلالة الكلمة في الإنجليزية .

وجمبرش يستعير الكلمة من مجال علم النفس ، وإن كان أصحاب علم النفس أنفسهم لا يرون فيها مصطلحاً مناسباً ، فهي توحي في بعض استعمالاتها ، وهي كثيرة ، بالثبات والجمود ، وهما معنيان أبعد ما يكونان عن مراد علماء النفس حين يستعملون الكلمة ، فإن الهيئة الذهنية يستدعيها المرء حين يطلب منه أداء عمل من الأعمال ، ثم لا تعود إلى الظهور بعد ذلك حتى يكون مطلوباً أداء الفعل مرة أخرى[١٦].

والمناخ الذهني أو الهيئة الاستعدادية لها فوائدها ، ولها كذلك سيئاتها . أما حسناتها فتظهر في أنها تختصر ما يسميه علماء النفس

بوقت رد الفعل Reaction Time ، فهذا الوقت يقصر كلما كان المرء مدرباً على أداء ما ينبغي أن يكون عليه رد فعله إزاء مثير من المثيرات. فلو طلب من إنسان مثلاً – وهو تجربة أجراها علماء النفس بالفعل – أن يضغط على زر كهربي كلما ظهر له ضوء ما ، فإن وقت رد الفعل في المحاولة الأولى يكون نصف ثانية . لكن هذه المدة تقل حتى تصبح ١/٥ أو ١/٤ ثانية فقط بعد قيام الشخص بعدة محاولات . وهذا راجع إلى الهيئة الذهنية أو المناخ الذهني المتهيىء لاستقبال الإشارة . وكثيراً ما يكون وضع الاستعداد هذا مرئياً ، كما في حالات سباق الجري ، حيث يقف المتسابق متخذاً هيئة بعينها . إلا أن الهيئة الاستعدادية عموماً إنما تعرف بآثارها التي تتمثل في شيئين : تسهيلها رد الفعل الذي يستعد له المرء وحيلولتها دون أي ردود فعل أخرى تزاحمه[١٧].

ومن سيئات الهيئة الاستعدادية "set" أنها إذا طال تلبس الذهن بها أحدث ذلك فيه نوعاً من العمى . وقد قام علماء النفس هنا[١٨] بإعطاء جماعة من الناس قوائم من الألفاظ تضم كل منها ثلاثين كلمة ، كل منها من خمسة حروف موضوعة على غير ترتيبها الأصلي . وطلب من كل منهم تكوين كلمات مستقيمة المعاني بإعادة ترتيب الحروف . وكانت الكلمات بحيث يمكن استنباط خطة في ترتيبها تنتظمها جميعاً : الحروف " ب ا ح ص م " مثلاً إذا رتبت بحيث يكون ترتيبها بحسب أرقام حروفها في الكلمة هكذا : " ٣٢١٤٥ "، تولد عن ذلك كلمة " مصباح " التي هي الحل الصحيح . والذي حدث أنهم لم ينتبهوا لهذه القاعدة في البداية ، لكنهم سرعان ما تكيفوا مع التشابه الواقع في حلولهم للمفردات الأولى من القائمة . وقد ظهر ذلك في السرعة المتزايدة التي أدوا بها الحلول . ولكن الذي يعنينا في هذه التجربة شيء آخر ، وهو أنهم لم ينتبهوا إلى أن نصف القائمة الأخير قد اختير بحيث يمكن أن تحل مفرداته طبقاً للقاعدة وأن تحل كذلك متحررة منها ، بخلاف نصف

القائمة الأول الذي لا تحل مفرداته إلا طبقاً للقاعدة وحدها . الحروف "ز ي ر ن خ " مثلاً لها اختياران : " خنزير " التي تتوافق مع القاعدة ، و" زرنيخ " التي تتحرر منها . إن الغرض من التجربة كلها كان – كما ذكر علماء النفس – الإجابة عن هذا السؤال : هل كان تلبس الذهن بالهيئة الاستعدادية حتى أدى ذلك إلى حالة من العمى أصيب بها الأفراد فعموا عن الحل الآخر . وقد جاء الرد على ذلك قاطعاً .

إن عمى الذهن وانصرافه من أشد آثام الهيئة الاستعدادية وغبنها لصاحبها . والمهم هنا أن فكرة أو قانوناً أو خطة منتظمة إذا طال مكوثها في الذهن استبدت به فليس يرى الأشياء إلا في ضوئها .

ومن الواجب هنا أن نقف لتأمل هذه المسألة طويلاً وتبين امتدادها إلى ميادين كثيرة . فما يسمى مثلاً – في علم النحو – بطرد الباب على وتيرة واحدة إنما هو مثال آخر من هذا . والفكرة التي قال بها الشكلانيون الروس من أن الإدراك يصير كليلاً بطول الألفة لما هو مدرك ، هو كذلك من هذا الباب[19] . ثم إن هذا يشرح فكرة أفق التوقع على نحو أفضل ، وهي الفكرة التي تتلخص في أن الخبرة الماضية تؤثر في عملية الإدراك نفسها التي هي شيء حاضر .

وقد أضاف جمبرش في تقرير المفهوم أمثلة أخرى على مسألة المناخ الذهني[20]: إذا كنا في مكاتبنا في الصباح وأقبل إنسان ، فإنا نكون مهيئين لأن نسمع منه : " صباح الخير "، ولا نكاد ننتبه إلى توقعاتنا في حالة تحققها . إنما ننتبه إلى أنها لم تتحقق إذا أعرض عنا وخالف ما كنا نتوقعه ، وحينئذ نقوم بتعديل المناخ الذهني فنتوقع أشياء أخرى تدل على العداء . كذلك فإن من المشكلات التي يواجهها النازح إلى بلد غريب افتقاره إلى إطار مرجعي يعينه على تقمص المناخ الذهني لأبناء البلد الجديد : الألماني يتوقع مصافحة باليد ، على حين لا يكاد

يومىء الإنجيزي برأسه . والعبرة في هذه المواقف وغيرها - كما يقول جمبرش - بالمسافة بين ما نتوقعه وما يقع بالفعل .

كذلك مجموعة النجوم التي كان يسميها القدماء برج الأسد . يقول جمبرش : إذا أنت قابلتها بهيئة ذهنية مناسبة أمكنك أن تقرأ فيها أسداً ، أو حيواناً من ذوات الأربع على الأقل ، وذلك حين تصل ما بين النجوم الرئيسية فيها بخطوط . " ويختلف رد فعل الهنود في أمريكا الجنوبية ، فهم لا يرون فيها أسداً ولكن صورة سرطان بحري .. يُرَى من أعلاه "[٢١]. وقد يمكن أن نضيف نحن هنا أن سر هذا الاختلاف إنما يرجع إلى اختلاف الأفق .

إن جمبرش يعتمد في قراءته للفن على ما حصله من قراءات في سيكولوجية الإدراك . ويطالبنا أن نتذكر النظرة الجشطالتية في تقدير دور العلاقات " بين الأجزاء " في الفن ، لا في إطار اللوحة الواحدة فحسب ، لكن كذلك بين اللوحات إذا ما واجهناها قائماً بعضها بجوار بعض : إذا نظرنا إلى مجموعة فريك Frick في المعرض الوطني في لندن ، فإن لوحة الحصان الأبيض (١٨١٩) لكونستابل Constable ستبدو لنا زاخرة بالأضواء والأجواء على نحو ما يريدنا كونستابل أن نراها . فإذا نحن تجولنا في المعرض وانتهى بنا السير إلى اللوحة نفسها وقد تكيفت عيوننا واعتادت على ألوان باربيزون Barbizon ، فإن لوحة كونستابل ستبدو لنا حينئذ وقد ذهب إشراقها وستتقهقر إلى ما وراء تخوم الفن المعاصر . وهو يفسر ذلك بالدور الذي تنهض به توقعاتنا في الكشف عن المعنى الذي يريده الفنان بعمله الفني . هذا العمل الفني الذي نواجهه وقد تكيفت حواسنا ونظّمت سلفاً . وهو يرجع هنا إلى فكرة المناخ الذهني التي تطرقنا إليها فيما سبق ، ويقول[٢٢]: الثقافة برمتها وكل ألوان التفاهم تعتمد على الجدل القائم بين التوقع والملاحظة . والملاحظة عنده مرادف لخيبة التوقع التي تعدل من التوقع نفسه . وهذا

ما أكده كارل بوبر دائماً : " لقد بين كارل بوبر أن تأكيد الافتراضات لا يعدو أن يكون مسألة مؤقتة ، أي أنه يزول بعد حين ، ويكون دحضها هو آخر الأمرين ".

لقد عول جمبرش على فكرة " المناخ " أو الهيئة الذهنية في تلقي الفن تعويلاً واسعاً ، وهو لا يرى موقفنا إزاء الفن استثناء من مواقفنا في الحياة عموماً . فالأسلوب في الفن " يشكل شأنه شأن الثقافة Culture ومناخ الرأي ، أفقاً من التوقع ، مناخاً ذهنياً يرصد على نحو مفرط الحساسية أي انحراف (عنه) وأي تعدل فيه "[٢٣].

وفي رأيي أن جمبرش مثال جيد للناقد الذي يحاول بناء أفق التوقع التاريخي في تلقي أعمال الفن من خلال التفاته الدائم للسياق الذي تظهر فيه اللوحات . يقول : " العقل حين يلاحظ العلاقات تنتقش فيه حينئذ ميول ونزعات . وتاريخ الفن يزخر بردود أفعال لا يمكن فهمها إلا على هذا النحو . فالذين اعتادوا أسلوب سيمابو Cimabue في لوحة العذراء والطفل ، يصدمهم أسلوب جيوتو Giotto في العذراء والطفل كذلك ، لما فيها من مشاكلة الحياة على نحو لا يكاد يصدق "[٢٤]. وقد ذكر جمبرش نظيراً لذلك في تاريخ السينما ، حين أدخلت تقنية البعد الثالث ، فكانت المسافة بين توقع المشاهد ، وهو التوقع الآتي إليه من تجربته الماضية ، وبين ما خبره حينئذ من تقنية الإيهام بمشاكلة الحياة، بعيدة إلى الحد الذي بات فيه كثير من الناس مبهورين انبهاراً شديداً بروعة المشابهة التامة للحياة . لكن سرعان ما يذوي هذا الشعور حين يترسخ التوقع في وجدان المتلقي ويأخذ ذلك مأخذ التسليم[٢٥].

إن المشابهة واسعة بين قراءة جمبرش لتلقي الفن وما حاوله ياوس من قراءة الأدب . وما نجده عند هذا من دعوة إلى إعادة بناء أفق التوقع في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها العمل الأدبي ، نجد مثله عند جمبرش الذي يرى ذلك ممكناً رغم صعوبته . وهو صعب لأن مؤرخ

الفن حين يقرأ " جيوتو " لا يستطيع قراءته إلا من خلال خبرته التي تمر عبر الانطباعيين ثم ترجع القهقرى عبر مايكل أنجلو حتى يصل إلى لوحة جيوتو التي سبقت أعمال هؤلاء جميعاً . فهو إذن كالناظر في التلسكوب لا يستطيع أن ينظر إلا من موقع بعيد هو موقع قدميه وليس هو موقع الشيء الذي ينظر إليه . وحينئذ لا يرى مؤرخ الفن في لوحة "جيوتو " تلك الروعة في مشابهة الحياة في حيويتها وحركيتها ، ولكنه سيرى اللوحة من خلال خبرته بالأعمال التي جاءت بعدها والتي مضت في اتجاه الحيوية والحركة أبعد مما كانت لوحة " جيوتو ". وحينئذ فلن يرى في اللوحة إلا تحفظاً صارماً وإلا ترفعاً مهيباً . إن هذا هو ما حدا ببعض النقاد وهو أندريه مالرو إلى القول بأن بيننا رتاجاً وبين فن الماضي ، وأنه لن تتاح لنا قط معرفته فهو يتغير على الدوام ولا نستطيع أن نراه إلا في سياقات متغيرة كذلك على نحو مستمر .

ولكن جمبرش لا يرى هذه الرؤية التي يراها مالرو ، ويقول[٢٦]: " أنا أقل منه تشاؤماً ، فأنا أؤمن أن الخيال (قوة التصور أو التخيل) Imagination الذي هو نتاج تاريخي ، يمكنه أن يتخطى هذه الحواجز ، وأن قدرتنا على أن نضبط (adjust) أنفسنا (كما يضبط جهاز استقبال) لنتناغم مع الأساليب المختلفة لا يقل عن قدرتنا على ضبط المناخ[٢٧] الذهني لدينا إزاء المواقف المختلفة في الحياة . هذا يتطلب بالطبع شيئاً من الجهد . لكن الأمر في نظري يستحق هذا العناء ".

وأقول : إن ما يقرره جمبرش هنا إنما هو كلام في إعادة بناء أفق التوقع . وهذا بالضبط ما يقوله ياوس وسنأتي للكلام عنه في موضعه .

وقد يكون من المناسب أن نتوقف هنا قليلاً لنرى كيف يمكن في ضوء فكرة " الأفق " أن نحل مشكلة الصراع بين أنصار القديم والحديث. وهذا شيء بينته في بحث سابق[٢٨]. والمثال هنا ما جرى من ابن

الأعرابي حين أمر بكتابة بعض أبيات أعجبته لأنها لبعض العرب ، فلما عرف أنها لأبي تمام أمر بتمزيق ما كتب . مثل ذلك أيضاً ما جرى مع الأصمعي في قصة شبيهة . إن نقادنا قد اعتادوا على التندر بهذه الأشياء باعتبارها شاهداً على تعصب النقاد وانحيازهم إلى القديم على غير بصيرة . لكن للمسألة وجهاً آخر يمكن لفكرة أفق التوقع أن تساعدنا على تبينه . فإنه إذا استقبل المتلقي القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء ، فإنه بذلك يتهيأ نفسياً وعقلياً لتلقيه تلقياً مخصوصاً يتلاءم مع خبراته السابقة بشعر هذا الشاعر . وهذا هو حال ابن الأعرابي والأصمعي فيما جرى منهما ، ذلك أن الشعر عند كليهما قد قرىء قراءتين مختلفتين من زاويتين مختلفتين وتحرك في أذهانهما على نحوين متغايرين من التلقي : انفتح الناقد على أفق آخر من التلقي حين ظن أن الشعر لشاعر قديم ، فقرأ الشعر حينئذ ، في ضوء خبرته بهذا الأفق القديم ، فلما قيل له إنه لشاعر حديث ، انفتحت في عقله – حينئذ – دائرة معرفية مغايرة من التوقع لونت الشعر تلويناً آخر ، وأعطته معاني مختلفة ، راجعة إلى خبرة الناقد التي حصلها عن الشاعر المحدث واستقرت في وعيه "[٢٩].

لقد استشهدت لهذه المسألة بمثال يستشهدون به في الكلام عن نظريات الإدراك ، مما عرف من مُعمى البطة – الأرنب الذي أخذ مثلاً على اختلاف الإدراك باختلاف زاوية النظر وتوجه الانتباه وتركزه على جوانب بعينها من الشيء المدرك . فإذا نظر إلى الصورة من إحدى جهتيها تلقى الناظر منها صورة أرنب ، وإذا نظر من الجهة الأخرى طالعته صورة بطة[٣٠]. أو معمى الوجه والكأسين الذي يلزم فيه أن تجعل إحدى الصورتين – الوجه أو الكأسين أرضية والأخرى هي الشكل (خلفية الصورة وأماميتها)، فإذا اتجه الانتباه إلى إحداهما استغرقت الذهن رؤيتها وعمي عن رؤية الأخرى ، فإذا رأى الناظر الوجه لم ير

الكأسين، وإذا رأى الكأسين لم يكن قادراً على رؤية الوجه[٣١]. إن المعرفة الإنسانية برمتها قائمة على هذا . " وما يعنينا هنا هو أن ابن الأعرابي والأصمعي قرآ الشعر - أي تلقياه - مرة على أنه شعر قديم فهشا له إذ أثار في نفسيهما شيئاً ما ، ثم قرآه مرة أخرى على أنه شعر محدث فتكدرا ، إذ أثار عندهما شيئاً مختلفاً وذلك لاختلاف الإطار المرجعي في الحالتين[٣٢]. والإطار المرجعي هنا هو السياق الذي تم تلقي الشعر فيه . ومعاني الجزئيات إنما تختلف باختلاف سياقاتها ، كما يذكّرنا أصحاب نظرية الجشطالت .

وإذا كانت عبارة " أفق التوقع " المركبة تركيباً إضافياً من كلمتين ، قد ظهرت عند كل من مانهايم وبوبر وجمبرش الذي استعارها من بوبر ، فإن الكلمة " أفق " كانت متداولة في الفلسفة الألمانية . وقد استخدمها جادامر Gadamer وهو يعني بها " مدى من الرؤية يدخل فيه كل شيء تقع عليه الرؤية من نقطة بعينها تتيح لصاحبها إمكانات أفضل"[٣٣]. وهذا الأفق يتضمن أن رؤيتنا للعالم هي بالضرورة منظورية، أي مبنية على منظور . والمنظور محدود بالضرورة ، أي لا يمكن أن يكون له صفة " المطلق "، فهو قائم على ملابسات تاريخية متغيرة . وهذا مبدأ أساسي في الوضع الهرمنيوطيقي[٣٤]. ويرد على ذهني الآن عبارة " المنظر الأعلى " الواردة في قول ذي الرمة[٣٥].

كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والنقب

فالمنظر الأعلى تشبه أن تكون داخله في أفق جادامر ؛ فهو مدى من الرؤية يأتي من الوقوف في مكان أعلى يتيح فرصة أفضل للرائي . وبالطبع هذا مجاز . ولكنه مجاز مناسب لتصوير الفكرة .

والأفق عند جادامر عنصر وراء كل عملية تفسيرية . وهو

بمثابة نقطة نقف عليها هي التي ترسم حدود الرؤية : نقطة ناتجة عن كوننا بالضرورة في وضع بعينه من هذا العالم . على أنها ليست نقطة ثابتة ولا جامدة ، ولكنها تتولد على الدوام متيحة للرائي وضعاً أفضل vantage point . إنها نقطة نتحرك إليها وتتحرك معنا وترتبط ارتباطاً وثيقاً بانحيازاتنا التي تظهر منا إزاء موقف من المواقف . وهي أفق لا يتسنى لنا أن نجيل النظر فيه[٣٦]. فلنشبه ذلك بعين الرائي : إنها الشيء الذي به يرى ، لكنها كذلك الشيء الذي لا يراه ، وهي في ذلك كالهيئة الذهنية اللاشعورية التي سبق عنها الكلام[٣٧].

إن ياوس يستعمل المصطلح استعمالاً شبيهاً باستعمال جادامر ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً قليلاً فيما يذهب بعض نقاده[٣٨]. فالفهم عند جادامر اندماج أفقين معاً : أفق المرء وأفق الآخر (النص أو غيره) ، أفق الرائي وأفق المرئي . وأفق التوقع عند ياوس - وهو عبارة عن نظام أو بنية من التوقعات يستحضرها القارىء عندما يقرأ نصاً ما ، كما أنه كذلك أمر أساسي في تفسير العمل الأدبي - يوصف بأنه intersubjective[٣٩].

ونعطي هنا مثالاً من الأمثلة التي تظهر فيها كلمة الأفق عند جادامر : عبارة " أفق التفسير " التي تظهر في مقالة له عن تفسير العمل الأدبي[٤٠]. وهو في هذه المقالة يتحدث عن أفق تفسير مشترك ربما أمكن للناقد الأدبي مضاهاته بأفق التوقع عند ياوس . يتحدث جادامر عن الأليجوري Allegory ، فيقول إنه لا وجود له في الشعر إلا مع وجود أفق تفسير مشترك حتى عندما يكون التناظر مطبقاً بين الأليجوري وبين المعنى ، فإنه " تظل هناك مساحة مفتوحة من عدم الحسم indeterminacy تسمح للغة الشعرية أن تكون شعرية ، أي ألا تستنفدها التفسيرات ".

إن جادامر يوضح هذا باللجوء إلى كتابات كافكا التي يتمحور كلام الناقد عنها في كونه نجح في بناء عالم من الحياة اليومية المألوفة على نحو يتسم بالحياد والشفافية والموضوعية الهادئة . يقول : لكن هذا العالم الذي يبدو مألوفاً مصحوب بشعور محير بالغرابة يتولد عنه انطباع بأن كل شيء في هذا العالم يشير إلى أفق[41] آخر وراءه ... ولا نستطيع في الوقت نفسه أن نقول عن ذلك كله إنه أليجوري . والسبب في ذلك على وجه التحديد أن محصلة فن كافكا (في وعي القارىء) هي تلاشي أي أفق تفسير مشترك . فإذا كنا عند قراءة النصوص نتوقع – عادة – أن كل شيء فيها يشير إلى معنى يمكننا أن نكشف عنه الغطاء ، فإن هذا الشعور نفسه هو ما يكون هدفاً للإحباط .

ومهما يكن من أمر فإن من نقاد ياوس[42] من يغلب على ظنه أن أفق التوقع عنده بالرغم من مشابهته أفق التوقع عند جمبرش ، مستخلص من التراث الفنمنولوجي والهرمنيوطيقي عند كل من إدموند هوسرل ، ومارتن هيدجر ، وهانز جورج جادامر ، الذين يتردد مصطلح الأفق في كتاباتهم .

وعلى أي حال فإن مفهوم أفق التوقع يقع في القلب من تفكير ياوس وترتكز نظريته بأسرها على هذا المفهوم . وإعادة بناء هذا الأفق يمثل شاغلاً محورياً من شواغل النظرية عنده .

وينبغي أن ننبه منذ البداية إلى أن شيوع المصطلحات الأدبية الجديدة واندفاع الناس إليها جرياً وراء كل جديد باعتباره بدعة العصر يؤدي غالباً إلى تسطيح المفهوم وابتذاله وتفريغه من كل طاقة إيجابية له باعتباره أساساً استراتيجياً إلى الفهم . وهذا ما يبدو أنه حدث بالفعل للمفهوم ، كما اعترف ياوس نفسه في بعض أبحاثه المتأخرة نسبياً (١٩٧٥): " إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة

أمراً شائعاً فقط ، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسؤولاً عن جزء منها "[٤٣].

وقد حكى حامد أبو أحمد من باحثينا الجادين تجربته مع المصطلح في بعض العواصم الغربية فأبان عن افتتان الدوائر النقدية به إلى الحد الذي صار فيه المقياس الأساسي في تقييم العمل الأدبي[٤٤]: "أذكر أن أول معرفة لي بـ " أفق التوقعات " حدثت في عام ١٩٧٥م ، وكنت أعد رسالة الماجستير في جامعة مدريد عن مسرح أنطونيو بويرو بايبجو. ووجدت النقاد الأسبان يتحدثون عن أن هذا الكاتب المسرحي كان في كل مسرحية من مسرحياته يثير أفق التوقعات عند الجمهور بل إن مسرحيته الأولى " قصة سلم " التي مثلت عام ١٩٤٩م أحدثت تحولاً خطيراً في المسرح الأسباني المعاصر ، ومن ثم كسرت أفق التوقعات لدى الجمهور والنقاد ، لأنها كانت تمثل انحرافاً عن الأصول التقليدية السائدة منذ عقود طويلة ، وهذا هو سر النجاح الذي حظيت به ، مما مكن المؤلف من الحصول على أكبر جائزة مسرحية في ذلك الوقت ".

إن العمل الأدبي ، ولو كان يبدو جديداً كل الجدة ، لا يكون تلقيه في فراغ مطلق ، فلا يتلقاه المتلقي حين يتلقاه وذهنه أبيض تماماً ، بل يتلقاه وفيه معلومات . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالعمل نفسه يهيىء قارئه لنوع بعينه من التلقي دون غيره ، من خلال ما ينطق به العمل على نحو ظاهر أو غير ظاهر . العمل حين نقرؤه يوقظ فينا ذكرى أشياء قرأناها من قبل ، ويهيئنا لحالة شعورية بعينها . وإذا قلنا للعمل بداية وله نهاية ووسط ، فإننا في الصفحات الأولى منه نقيم في أذهاننا فكرة عما يمكن أن يأتي في نهايته أو وسطه ، فهذه حينئذ أشياء نتوقعها . وهذه التوقعات قد تتأكد ونحن نمضي في القراءة أو قد تتبدل تماماً أو تتعدل قليلاً أو كثيراً ، أو حتى قد تتحقق لكن على نحو ساخر ironical[٤٥].

هذا ما قرره ياوس ، وشبيه بهذا كلام إيزر في كتابه القارىء الضمني[٤٦]، فالنص قد يوقظ في نفس القارىء توقعات لا ترجع إلى قراءاته السابقة في أدب العصور الماضية ، بل ترجع إلى النص نفسه ، توقعات قد يأتي تكذيبها كذلك من النص . وهكذا في سلسلة من الجدل والتفاعل تستمر عبر القراءة بين ما يمكن أن يطلق عليه الاستنباط deduction الذي يقوم به القارىء مما يستخلصه من النص ، وهو التوقع أيضاً ، وبين الاستقراء induction ، وهو اصطدام القارىء بحقائق جديدة يكشف عنها النص تخيب توقعاته واستنباطاته .

هناك إذن عملية مستمرة الحدوث في عقل المتلقي ، ولكنها ليست عملية اعتباطية تحدث كيفما اتفق ، أو سلسلة من انطباعات ذاتية صرف ، وإنما هي نوع - فيما يقول ياوس - من تنفيذ تعليمات أو إرشادات بعينها ، أي أن الإدراك هنا هو ما يسمونه في علم النفس بالإدراك الموجه[٤٧].

إن أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارىء بأعمال سابقة يلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه ، وحينئذ فتوقعاته قد تكون تنويعاً على ما سبق أو تصحيحاً له أو تبديلاً كاملاً أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد بشحمها ولحمها . فإن كانت تنويعاً على شيء مضى أو تصحيحاً له كان ذلك خاصاً بالمدى scope ، وإن كانت تبديلاً عن توقعات أخرى قديمة أو انبعاثاً جديداً لها ، فذلك خاص ببنيه الجنس الأدبي[٤٨].

الأفق في هذه الحالة إذن نظام من التوقعات يلوح عند قراءة العمل الأدبي ينبثق عن جملة أمور : اللحظة التاريخية التي يظهر فيها ، وهي لحظة القراءة ، وهي لحظة لها خصوصيتها التاريخية وملابساتها بحيث لا تتشابه في ذلك مع لحظة أخرى ، والفهم الموجود سلفاً لدى

القارىء للجنس الأدبي (ولام الجر هنا تتعلق بالفهم – أي الفهم للجنس الأدبي) ، والبنية الشكلية – أي بنية العمل الشكلية المألوفة من قبل القارىء ، وتيمات العمل المألوفة كذلك ، والتقابل بين اللغة الشعرية ولغة الاستعمال اليومية[٤٩]. ثم يأتي النص المقروء " إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً "[٥٠].

إن كتابة تاريخ العمل الأدبي هي كتابة تاريخ تلقيه ، وبهذا يمكن تأسيس استاطيقا التلقي . فهذه إنما تتأسس على أفق التوقعات لدى الأجيال الذي يتأسس على خبرة القراء التي تسبق العمل (أو قد تواكبه كما في حالة التوقعات الآتية من جهة العمل نفسه) . وحينئذ فتاريخ العمل الأدبي يبحث عنه في سلسلة التلقي التي تمتد من جيل لجيل . وياوس يهاجم النظرة الوضعية positivistic view ، لأنها تهمل تاريخية الأدب إهمالاً . ويشرح الفرق بين الأدب والتاريخ بمثال يسوقه من أعمال شريتيان دي تراوييه Chrétien de Troyes ، وهو " برسيفال" التي هي آخر أعماله ، فيقارن بينه وبين الحملة الصليبية الثالثة التي وقعت خلال الفترة الزمنية نفسها التي ظهرت فيها آخر أعمال الكاتب[٥١]. الأولى حادثة أدبية ، والثانية حادثة تاريخية . الحملة الصليبية عبارة عن واقعة fact ظهرت إلى الوجود من خلال مجموعة من الأسباب والدوافع التي سبقتها وجعلت ظهورها أمراً محتوماً . أما برسيفال فالأمر فيها على غير ذلك . فالسياق التاريخي الذي يظهر فيه العمل الأدبي ليس سلسلة مستقلة من الأحداث توجد بمعزل عن عين الراصد الذي يرصدها .

هكذا يرى ياوس المسألة . فبرسيفال لا تنهض بوصفها حادثة أدبية إلا حين يقرؤها قارىء تكون في ذهنه أعمال المؤلف السابقة ، فيتبين خصوصيتها أو تفردها بالمقارنة بتلك الأعمال وبأعمال أخرى يعرفها سلفاً إلى الحد الذي يستقيم له فيه مقياس جديد يصلح لتقييم الأعمال التي لم تظهر بعد لكنها بسبيل الظهور .

والحادثة التاريخية لها آثار تترتب عليها تقع تحت طائلتها الأجيال اللاحقة ولا تقدر على تحاشيها . أما الحادثة الأدبية فاستمراريتها لا يكفلها إلا أن تستجيب لها الأجيال التي تأتي بعد ، إما بنفس الطريقة التي كانت تستجيب بها الأجيال السابقة أو بطريقة جديدة - لا تستمر إلا إذا ظل بينهم وبينها حوار من نوع ما ، كالمحاكاة أو المعارضة أو التقويض بالمحاكاة الساخرة ونحو ذلك .

وإذا كانت الحوادث التاريخية التي يأتي بعضها في إثر بعض تترابط فيما بينها ترابطاً منطقياً ، فإن الذي يضفي على الأعمال الأدبية هذا الترابط إنما هو أفق التوقع . واستخلاص تاريخ العمل الأدبي واستحضاره في خصوصيته التاريخية إنما يتوقف على قدرة الناقد على استنباط هذا الأفق وإعادة بنائه من جديد .

إن ياوس لا يذهب إلى أن العمل يتغير معناه من زمن لآخر ، كالذي عليه نظرة نقاد آخرين ، بل إن للعمل عنده معناه الذي يمكن استعادته . وهذه عبارة يول Juhl [٥٢] من النقاد. وهي عبارة تعوزها الدقة وتحتاج إلى أن تصاغ من جديد ، لأنها تتجاهل أن المعنى في النظرية الألمانية قسمة مشتركة بين النص والقارىء . وعلى أي حال فالفكرة الأساسية التي أوردها يول هنا صحيحة . وقد استشهد يول بالمقالة التي كتبها ياوس عن مسرحية إفجيني Iphigenie لجيته ، حيث ذهب - يعني ياوس - إلى القول بأننا نحتاج إلى إعادة تفسير إفجيني ، إذا أريد لهذه المسرحية ألا تخسر قيمتها ومعناها بالنسبة لنا ، وأنه إذا كان النص قد فقد صلته بعالم اليوم ، فإن ذلك يرجع في جانب منه إلى التفسيرات التقليدية القاصرة في القرن التاسع عشر ، وهي التفسيرات التي لا تلتفت لفكرة " المجتمع " في مقابل " الفرد ". ويقدم ياوس قراءة أخرى للمسرحية باعتبارها إجابة عن أسئلة طرحتها مسرحية إفجيني للكاتب الفرنسي راسين من قبل ، وبصفة خاصة مشكلة التوفيق بين

حرية الإنسان والإرادة الإلهية . يقول يول : " إن ياوس لا يذهب إلى أن إفجيني لم يعد لها ما كان لها من معنى في زمن جيته ، بسبب ما طرأ من تطورات تاريخية أو اجتماعية أو سياسية . ولكنه يحاول أن يحدد ما كان يقصده جيته . وينعي على النقاد الذين جاؤوا بعده أنهم لم يلتفتوا للشواهد التي تشير إلى ما كان يقصده من معنى "(٥٣).

إن أي عمل أدبي يختلف الفهم الحديث له بالضرورة عن فهمه أو ما ظهر ، لأن أفق التوقعات لدى قارئ اليوم مختلف عنه لدى القارئ القديم . ومهمة الناقد الأدبي - فيما يرى ياوس - أن يجتهد حتى يعيد بناء أفق التوقع على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبي ، ويدخل في هذا محاولة الوقوف على الأسئلة التي يفترض أن العمل جاء جواباً عنها(٥٤).

وسأتوقف هنا عند بعض نصوص من تراثنا الشعري ، بغرض النظر فيما تقدم من أفكار ، فأذكر قصيدة " بانت سعاد " لكعب بن زهير وما قدم لها من شروح على مدار القرون ، وهي كثيرة . لقد ظهر أن هذه الجهود التحليلية كانت تعكس عقول أصحابها أكثر مما كانت تعكس عقل كعب وتفكيره الشعري . وهذا ما حاولت أن أقف عليه في كتابي "قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي". إن تصور أفق التوقعات على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبي هو - بمعنى من المعاني - ما كان من وراء التحليل الذي قدمته للقصيدة ، فقد " كنت أتطلع دائماً في الجهد التحليلي الذي قدمته لقصيدة كعب إلى فهم القصيدة من خلال شعر كعب كله . إن المطلب الذي شغلني عند التحليل هو كيف كان العرب يفهمون قصيدة كعب لو سمعوها . وهو مطلب عسير المنال على أي وجه من الوجوه . وأظن أن الخطوة الأولى في هذا السبيل هي ما حاولت أن أصنعه من الربط بين القصائد الشعرية المختلفة في ديوان كعب للوقوف على فكرة محورية تدور عليها قصيدته"(٥٥).

وكما حاول ياوس أن يقرأ إفجيني لجيته في ضوء إفجيني لراسين ، وحاول جمبرش من قبله أن يقرأ العذراء والطفل لجيوتو في ضوء العذراء والطفل لسيمابو إلخ ، كذلك يمكننا أن نقرأ لامية كعب في ضوء لاميات أخرى ، منها لاميتا الشماخ بن ضرار وعبدة بن الطيب ، وأن نقرأ هذه اللاميات في ضوء لاميته . وهذه القصائد تشترك في الوزن والقافية وكثير من التعبيرات والتراكيب اللغوية ، " كأن الشاعر كان يعمد فيها عمداً إلى لفت الانتباه إلى أنه ينشىء قصيدته في ضوء قصيدة أخرى ، كما في قصيدة الشماخ مثلاً . فإن الشاعر بافتتاحه القصيدة بـ "بانت سعاد " بالإضافة إلى أشياء أخرى كاستعماله تراكيب خاصة جاءت في قصيدة كعب ، كان كأنما أراد أن يصوغ تجربته الشعرية في ضوء تجربة كعب . ويظهر فائدة ذلك إذا نحن ذهبنا إلى القول بأنه يمكن فهم قصيدة الشماخ في ضوء قصيدة كعب أو العكس ، وإن كان ذلك يتطلب عند التحليل مجهوداً متصلاً ونظراً في الشعر مستمراً للوصول إلى الأفق النهائي الذي تنتهي إليه تجربة كل من الشاعرين في القصيدة "(٥٦)

ولابد هنا من الرجوع إلى تحليل لامية كعب المهدر دمه الذي يحيا في إطار الموت المحكوم عليه به " إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول"(٥٧)، كذلك لابد من الرجوع إلى تحليل لامية الشماخ ، وفيها قصة الأتان الوحشية التي منعت ورود الماء لوجود الصائدين عليه ، فظلت تحوم حوله ليالي كلما همت أحجمت لرؤيتها مكامن الموت ، حتى غارت عيناها من شدة العطش . وكل مورد ماء تتذكره الآتان يكتنفه الموت والخطر ، حتى تذكرت موضعاً خالياً من الراصدين فهوت إليه ، " كان عنده جماعة من الثكالى يندبن ويرددن نشيداً خالداً حزيناً . ولم تكن هذه الجماعة من النساء ، بل جماعة من الحمام الورق قائمة كعهدها تردد فوق الماء نشيدها الخالد : هديل ، تدعو به الهديل الذي هلك على أيام

نوح ". وفي هذه القصة المهمة يعنينا أن نذكر أن الأتان حين خرجت من الماء كانت قوامها مكسوة بسروال من الطحلب . وهذا أمر له دلالته لأنه يعيد إلى ذهن قارىء قصيدة الشماخ صورة صغار النعام التي انشق عنها البيض الذي اشتملت عليه أسافلها ، فكان لها كالسروال . وهي قصة أخرى يتطرق إليها الشماخ في قصيدته . وهنا نقول " إن خروج الصغار من البيض يشبه خروج الأتان من الماء ، من حيث كانتا صورتين لميلاد حياة جديدة وابتهاج بها ".

وهذه في الحقيقة تجربة كعب بن زهير المسلم الذي انخرط في الإسلام بجوارحه وهو الذي كان قد أحاط به الموت حتى تخلى عنه عشيره . فإذا " كانت تجربة الثكل هي التجربة التي ينتهي إليها الأفق النهائي في قصيدة كعب ، وإذا كانت تجربة الحياة التي تكتنفها الأخطار أو الميلاد الذي ينبثق عن الظلمات هي الأفق النهائي لتجربة الشماخ - حسب النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة ، فربما جاز أن نقول إن الشماخ أراد أن يدعو الأذهان إلى استحضار تجربة كعب "(٥٨).

ومثل هذا يقال أيضاً في لامية عبدة بن الطيب - هذا الجندي الإسلامي في حروب القادسية الذي كان مأخوذاً بجو المدينة وما فيه من مرح وفتنة وزخرف ، كما تظهرنا على ذلك قصيدته ، " ولكن اختياره الوزن والقافية اللذين اختارهما كعب ثم استعماله المعاني والتعبيرات التي استعملها ، كل أولئك لابد أن يشير إلى شيء . وقد يظهر هذا الشيء في ضوء قصيدة كعب أو في ضوء قصيدة طفيل (طفيل الغنوي قبلهما جميعاً) . ولكننا لا نعرف على وجه التحديد المعاني التي كانت في عقل عبدة من قصيدة كعب أو من قصيدة طفيل ، ولا سبيل أمامنا سوى إدامة النظر في قصائد هؤلاء الشعراء جميعاً ، بل الشعر الجاهلي أيضاً ، فقد يمكن أن يدلنا ذلك على شيء "(٥٩). إن عبدة كان ينظر إلى تجربة كعب في قصيدته : رأى عبدة جو الفتنة والزخرف والتصاوير فانساق

إليه بهمته ، ورأى وهو الجندي الرافع لواء الثقافة الإسلامية ، أن ذلك مخالف بطبيعته لروح الثقافة الإسلامية في جوهرها ، فتعوذ منه بالرجاء في " فواضل رب سيبه حسن "، كما جاء في قصيدته ، (وجاء في شعر ذي الرمة بعد ما يقرب من قرن : " إن الكريم وذا الإسلام يختلب "). هذه "رؤية جديدة لتجربة كعب الذي عادى الإسلام فاكتنفه خطر القتل ثم تعوذ منه بالرجاء في عفو صاحب الرسالة "[٦٠].

إن هذا كله يدخل في إطار ما يسميه نقاد التلقي باستحضار الأفق عن عمد الذي يمثلون له بالباروي parody ، وهي المحاكاة الساخرة ، وهو يشبه المحاكاة البارودية من هذه الناحية ، بل يمكن أن ندخله في البارودي ، إذا أخذنا بكلام بعض النقاد الذين لا يشترطون أن تكون السخرية عنصراً داخلاً فيه ، ويكتفون في ذلك بالمحاكاة[٦١].

والمحاكاة الساخرة أو البارودي هي الحالة النموذجية – عند ياوس – التي يكون فيها الناقد قادراً على إقامة أفق من الفهم على نحو موضوعي لا دخل للعنصر الذاتي فيه . والعمل الأدبي هنا يستثير في القارىء أفق التوقعات لكي يقوض هذا الأفق وينقضه خطوة خطوة . وياوس يستشهد على ذلك بجملة من الأمثلة نذكر منها دون كيشوت لسرفانتس . فنحن هنا بإزاء مؤلف يهيىء القارىء لاستدعاء أفق من التوقعات مبناه على حكايات ومغامرات الفروسية القديمة الأثيرة عنده ، وهو أفق من التوقعات تحاكيه القصة محاكاة ساخرة سخرية مرة ، تحاكيه قصة دون كيشوت التي هي قصة المغامرة التي يقوم بها آخر فرسان هذه السلسلة[٦٢].

إن إعادة بناء أفق التوقعات في النصوص القائمة على المحاكاة الساخرة ينصاع للناقد بسهولة ، لأن هذه النصوص غالباً ما تضع هذا الأفق في الصدارة[٦٣]، (أو الأمامية foreground ، كما يحلو لنقادنا

ترجمة المصطلح)، فإن العمل الأدبي في هذه الحالة إنما يجعل أفقه موضوعه(٦٤).

وإذا قبلنا ألا تكون السخرية شرطاً في " البارودي "، فإني سأستشهد هنا بقصيدة أخرى لكعب بن زهير ، يقول فيها في سياق كلامه عن الحمار الوحشي :

كلا منخريه سائفاً ومعشراً　　　　بما انصب من ماء الخياشيم راذم

أي أن أنف الحمار يسيل كلما ساف (اشتم) رائحة بول الأتان الأنثى ، فتتحرك فيه الشهوة ويتحرك صوته بالنهاق ، وهو التعشير . وهذا البيت من كلام كعب إنما هو محاكاة لقول أوس بن حجر قبله :

كلا منخريه سائفاً أو معشراً　　　　بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وقد قلنا في تحليل بيت أوس : إن ظاهر البيت يدل على أن أنف الحمار يسيل كلما ثارت شهوته ، علامة على الحيوية والحياة . " ولكن الأمر ليس على ما يتبادر إلى الذهن من هذا المعنى الظاهر ؛ فهناك من شعراء الجاهلية من قرأ شعر أوس قراءة أخرى وعلق عليه وشرحه وكتب عليه حاشية ، وربما استدرك عليه وخطأه . وهذا الشاعر هو كعب بن زهير ، فإن له قصيدة على هذا الوزن عارض بها قصيدة أوس وفيها جملة من الأبيات مأخوذة عن أبيات أوس ، أو بعبارة أخرى هي نفسها أبيات أوس وجهها كعب توجيهاً جديداً ووضعها في سياق مختلف من المعاني . وفي الحقيقة نحن مدينون لكعب بما فهمناه من قصيدة أوس ، بفضل هذه الأبيات التي عمد إلى تغيير بعض المواضع فيها "(٦٥).

وقد عدت لتناول ذلك في إطار فكرة الإغراب التي اعتمد عليها ياوس كذلك في فهم الأعمال الأدبية ، في بحث لي عن " قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبدالله الغذامي "(٦٦)، حيث بينت ثمة أن

الاختلاف بين البيتين السابقين في كلمتي القافية يكشف عن فلسفتين متغايرتين ، بل تتحدى إحداهما الأخرى وتقاومها . فهذا - يعني الاختلاف في كلمتي القافية - موضع " يجذب إليه الانتباه بشدة للأثر الإغرابي defamiliarizing ، الناشئ عن وضع الكلمتين في ثنائية تقابلية : راعف راذم ".

والإغراب - هنا - أثر حادث في نفس المتلقي العربي القديم الذي كان يعرف شعر أوس جيداً ويألفه ألفته للهواء الذي يتنفسه ، يأتي كعب فيصدمه ويزعج هذه الألفة بمجيئه في القافية بلفظ مختلف . إننا هنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى السؤال عما يريد أن يلفتنا إليه كعب بوضعه راذم موضع راعف .

والإجابة إن أوساً إنما سخر من فكرة الحيوية والحياة ، حين قدم الماء الذي ينصب من أنف الحمار على أنه صورة من الدم الذي يرعف به أنفه ؛ وهو صورة فنية " لا يحسن تصورها إلا إذا طوبقت صورة الحمار وهو يخرج الماء من أنفه حيوية واشتهاء بصورته وهو تسيل من أنفه الدماء ، كما يطابق المصور السينمائي حين يأتي بصورة الشيء أولاً ، ثم تزول الصورة لتبزغ من جديد وفيها اختلاف ما ليدل على شيء . في الصورة الأولى يسيل أنف الحمار بالماء الأبيض وفي الثانية يسيل بالأحمر القاني . والفرق بينهما هو فرق ما بين يرذم ويرعف "[٦٧]. استبدل أوس بلفظة " يرذم " لفظة " يرعف " وهذا داخل في صميم تفكيره الشعري .

والذي حدث أن كعباً تمسك باللفظة الأولى التي تنحاز للمعنى الظاهري الذي سخر منه أوس ، " ومكّن لها وأصلها في قصيدته وعكس فلسفة أوس وتحداه . وكان التحدي ظاهراً في إتيانه بالواو مكان " أو ". وليس هذا الاختلاف بين حرفي العطف مسألة عفوية أو من صنع الرواة، لأن له التحاماً قوياً بالمعاني في القصيدتين ، ولأن له إيحاء في قصيدة كعب أقله الإشارة إلى التحدي وقلب فلسفة الشاعر الذي يصمد إليه"[٦٨].

فإذا كان أوس ينظر إلى الحياة على أنها شيء هش عارض ليس له مكان أصيل في الوجود ، على ما يفضي إليه الأفق النهائي للمعاني في القصيدة ، فإن كعباً أراد أن يدعم الحياة ويجعلها الأصل والموت عارضاً . " فالحمار عنده يحيا رغم المخاطر وما يحوطه من أسباب الهلاك . والعناية كالشيء المعلق في عنقه وهو يحميه . وهو عند أوس مهدد أبداً وينتظره الموت وإن نجا . والشيء المعلق بعنقه إنما هو الموت "[٦٩].

إن فهمنا المسبق لقصيدة " بانت سعاد " لكعب يعيننا هنا بقوة . فالذي يقرأ شعر كعب كله يجده يقف من الحياة موقفاً مناصراً . فإيمانه ثابت بالقوة العليا التي تخرج الحياة من سياق الموت . ويظهر ذلك في شعر الحمار الوحشي ، وغيره كشعره في القطاة وسائر شعره[٧٠].

ونترك كعباً يستدرك وأوساً الساخر من فكرة أصالة الحياة ، ونعود إلى فكرة الأفق عند ياوس ، فنقول : إن الباحث يضع يده على الأفق الذي يستحضره النص عمداً - أو عن غير عمد - حتى يتسنى له أن يخطو إلى الخطوة التالية ، وهي تحديد القيمة الفنية أو الجمالية للعمل ، وهي الخطوة التي يلخصها ياوس في قوله : متى نجح المرء في إعادة بناء أفق التوقعات استطاع أن يقدر القيمة الفنية للعمل الأدبي[٧١]. والقيمة الجمالية للعمل هنا تقاس بالمسافة التي تفصله عن الأفق . فالعمل تكون قيمته الجمالية أعلى إذا أزور عن التوقعات وأحدث فيها تغييراً ؛ لأنه حينئذ يفتح مجالاً لخبرات جديدة تمر في وعي القراء محل خبراتهم القديمة .

واستجابة الجمهور وردود أفعالهم ، هي أحد المؤشرات التي يستطيع الناقد الاستعانة بها لتحديد أزورار العمل عن الأفق ، بالإضافة إلى الدراسات الأدبية التي قد تتوافر عنه وكلام النقاد الأقدمين وأحكامهم

النقدية على العمل كذلك . ويدخل في ذلك ما قد يصادفه العمل من نجاح الوهلة الأولى ، أو ما قد يقابل به من رفض ، أو ما قد يسببه لقرائه من صدمة . كما يدخل في ذلك ما قد نجده من استحسانات مبعثرة هنا وهناك، أو ما نعرفه عن العمل من أنه لم يفهم إلا في مرحلة متأخرة ، أو أنه فهم لكن تدريجياً على مدار الوقت إلخ[٧٢] وكما تذهب سوزان سليمان، الأعمال الأدبية التي تظهر في وقت واحد لا يتلقاها القراء على نحو واحد ، فبعضها يتمشى مع العصر fashionable ، وبعضها عفى عليه الزمن outmoded ، كما أن منها كذلك ما يعد سابقاً لعصره إلخ . وهي كلها أحكام تعين على تقرير ما بلغه العمل من انسجام مع توقعات القراء في حقبة زمنية بعينها ، أو خذلان هذه التوقعات وتخييبها[٧٣].

وقياس القيمة الجمالية للعمل الأدبي على أساس المسافة التي تفصله عن الأفق مسألة لا تسلم من اعتراض النقاد . فترى سوزان سليمان في المقدمة التي كتبتها لكتاب " القارىء في النص " أن هذا المقياس ليس صالحاً في جميع الأحوال ، ومن المؤكد أنه لا ينطبق بالدقة الرياضية التي يعزوها ياوس إليه ، حين يتكلم عن " قياس " ما للعمل الأدبي من " قيمة فنية "، كما لو كان الأمر لا يحتاج إلا إلى مسطرة حسابية . وكأن " المسافة " بين العمل الأدبي وتوقعات القراء يمكن تحديد مقدارها[٧٤].

كذلك يعترض عليه هولب ، وهو لا يذهب إلى أن البعد عن الأفق ليس مقياساً صالحاً في جميع الأحوال فحسب ، بل لا يراه مقياساً صالحاً على الإطلاق . فلو جلس أمام الآلة الكاتبة قرد من قرود الشمبانزي وأخذ يدق عليها كيفما اتفق ، ثم نشر ما كتبه على أنه رواية، لكان على وجه اليقين مخالفاً لأفق التوقع عند القراء . ولكن ذلك لا يجعل منه أدباً ذا قيمة في تلقي معاصريه ، إلا إذا جاء وفق معايير أدبية يستطيع الجمهور أو الناقد الأدبي أن يتبينها فيما يقرأ .

ويذهب هولب إلى القول إن أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس، أنه اعتمد اعتماداً مطلقاً على الشكلانيين فيما يتصل بمسألة الإغراب . ولا يرى هولب أن لذلك ما يبرره عند ياوس . فالنقاد الروس كانت أفكارهم تتواءم مع أدب معاصريهم الذين ألحوا على تحطيم التقاليد والخروج على المألوف . أما ياوس فقد انصبت جملة واسعة من دراساته على أدب العصور الوسطى ، وهو أدب لم تكن الجدة مطلباً من مطالبه ، بل كان يمضي على خطة من تأكيد المعايير الثابتة وتكرار النموذج إلخ . وهو شيء ربما كان يتمشى مع فلسفة الحقبة الإقطاعية القائمة على الهيراركية ، وثبات القيم والتكرار والانتظام إلخ . وإنما التأكيد على الجدة شيء راجع إلى المزاج الحديث الذي ربما كان متوائماً مع آليات السوق الرأسمالية التي تغلغلت حتى نفذت إلى الذوق الجمالي نفسه . إن جنوحنا لما هو جديد إذن إنما هو آت – في رأي هولب – من جهة " الأفق " الذي ننتمي نحن إليه ، وليس معياراً له صفة المطلق[٧٥].

هذا كلام هولب – ولكن أليس من الجائز أن افتتان إنسان العصر الحديث بفكرة " اتساع الخبرة " كان له أثره البعيد على صاحب "استاطيقا التلقي "، وهي مسألة لا يمكن عزوها إلى الشكلانيين وحدهم ، فمفهوم " تخييب الظن " falsification – مثلاً – وهو المرادف لمجافاة أفق التوقع أو كسره وإحباطه إلخ ، هو مفهوم أساس في فلسفة كارل بوبر ، وهو المفهوم الذي تنبني عليه عملية التعلم . ولنعد مرة أخرى إلى عباراته : " كثير من التوقعات لا نكون على وعي به إلا عندما يعكر عليه شيء يمنع حدوثه ، كأن نواجه مثلاً بما لم يكن في حسباننا . (حينئذ يتبين لنا من خلال حالة اللاتوقع ، أننا كنا نتوقع إطراداً). فتخييب الظن يجبرنا على تصحيح توقعاتنا . وعن طريق هذه التصحيحات تتمخض عملية التعلم إلى حد بعيد ، أو بعبارة أخرى عن طريق محو

هذه التوقعات "[٧٦]. وقد سبق أن ذكرنا كذلك كلام بوبر أن موافقة الملاحظة – أو الواقع – للتوقعات لا تعدو أن تكون مسألة مؤقتة لا تلبث أن يأتي ما يخالفها[٧٧]. وهكذا يتطور العلم ويتقدم . ويقول إيزر كذلك في هذا الصدد مؤكداً ما نذهب إليه : " القارىء الذي له خبرة في قراءة الأعمال الأدبية يتوقع حين يقرأ نصاً نثرياً أو شعرياً أشياء بعينها . لكن هناك العديد من الأعمال الفنية التي يحلو لأصحابها العبث بهذه التوقعات التي أسستها فينا عصور أدبية بعينها . وهنا تتعرض هذه التوقعات للتبديل أو التعديل أو غير ذلك ، فيكون على القارىء أن يعيد تشكيل توقعاته ، فيكتسب ما يسميه هنري جيمس " توسعاً في الخبرة "[٧٨].

على أن هولب في مقالته التي كتبها لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة عن أفق التوقع ، قد ذهب إلى أن ياوس قد عاد فنبذ في أعماله الأخيرة إلى حد بعيد هذه النظرة إلى الأفق باعتباره مقياس " نفي " أو سلب – ينفي عن العمل الأدبي الذي يتوافق معه (مع الأفق) أي قيمة إبداعية . فلم يعد هذا الأساس عنده وسيلة لنفي القيمة الجمالية عن العمل الأدبي . وإن كان المصطلح قد ظل باقياً في كتابات ياوس خلال عقدي السبعينات والثمانينات . ويستمر هولب فيقول إن ياوس طبقه في هذه الكتابات تطبيقاً مثمراً في تحليل التفسيرات المختلفة للنصوص الأدبية ، وإن هذا المفهوم قد ظل عنده أداة يتوصل بها إلى التفسير التاريخي للعمل الأدبي ووضعه في سياقه تاريخياً ، وإن كان لم يعد المقياس الوحيد للقيمة الجمالية[٧٩].

مهما يكن من أمر فإننا لم نستنفد بعد كلام ياوس في هذه النقطة المتعلقة بالبعد عن الأفق ، على الأقل في كتابه عن استاطيقا التلقي ، فإنه قد ذهب فيه إلى أن العمل الأدبي إذا انسجم مع توقعات القراء وأرضى رغبة الجمهور في إشباع ما اعتادته أذواقهم ، ولم يكن نقطة تحول إلى خبرة جديدة ، دخل في نطاق ما يسميه فن الاستهلاك (culin

ary) أو فن المتعة[٨٠]. وهذا قد يعرض لما نسميه عيون الأدب ، أو الروائع ، إذا استقبلتها أجيال تالية لجيلها الأول . فهي تحدث في الجيل الأول من متلقيها خبرات جديدة بتغيير التوقعات لديهم ، لكن سرعان ما يختفي هذا الشعور المقترن بالجدة والدهشة ومخالفة التوقع ، ويتوافق العمل مع ما رسخه من توقعات في أجيال تالية . وحينئذ يقترب من فن المتعة على نحو خطر . وهو حينئذ يحتاج إلى أن يبذل المرء جهداً فائقاً ليقرأه على غير الوتيرة against the grain ، ليقع على الفن فيه من جديد[٨١].

على أن ذلك أيضاً لم يسلم من اعتراض النقاد . فما يطالب به ياوس في قراءة عيون الأدب أو الروائع – التي تصبح بعد حين مطابقة لأفق التوقع – من مجهود خاص لفهمها فهماً مخالفاً لما وقر في الوعي، جعل بعض نقاده – وهو هولب أيضاً[٨٢] – يتساءل : ولماذا عيون الأدب وحدها دون سائر الكتابات ، ولماذا لا نقرأ الأعمال التي ترضي المتعة وحدها وتأتي وفق توقعات القراء وإشباع رغباتهم – لماذا لا نقرؤها هذه القراءة . إن قيل أن ذلك راجع إلى ما في تلك من قيمة فنية ، فقد وجب أن نتساءل : أين إذن الملامح الأخرى التي تتحدد بها الخصائص الفنية للعمل الأدبي ؟

ولكن ربما احتاج الأمر إلى شيء من التأني في فهم كلام ياوس ؛ إذ كان مطلبه إعادة بناء أفق التوقع الأول لدى قراء الجيل الذي استقبل العمل الأدبي وقت ظهوره . فهو إذن يدعو لمثل ما رأيناه من قبل عند جمبرش من محاولة التخلي عن خبراتنا الحاضرة وتوقعاتنا الحالية حين نقرأ عملاً قديماً ، فنتقمص مناخاً فكرياً مختلفاً ، حتى نكون قريبين من الموضوعية في فهم العمل الأدبي لدى متلقيه الأوائل ، أو بعبارة أخرى في فهم الفهم الأول للعمل الأدبي .

على أن هذه الموضوعية لم تسلم كذلك من اعتراض هؤلاء

النقاد أيضاً . فهذا هو روبرت هولب مرة أخرى يقول : إن بحث ياوس عن الموضوعية في إعادة بناء الأفق أوقعه في نفس الأخطاء التي ينتقدها ، فـ " على النقيض مما يلح عليه جادامر من التاريخية historicality ، يطالبنا ياوس أن نتجاهل وضعيتنا التاريخية أو أن نضعها بين قوسين "[٨٣].

ذلك أن ياوس يتمسك بمقولة كولنجوود التي انتقد فيها ما ساد حينئذ في فهم التاريخ من أيديولوجيا تقوم على القول بإمكان كتابة التاريخ كتابة موضوعية ، " فالتاريخ ما هو إلا صورة للماضي تنهض في عقل المؤرخ ". هذه عبارة كولنجوود . ويرى ياوس أن هذه المقولة تصدق في مجال الأدب أكثر من صدقها في مجال التاريخ[٨٤].

هذا ياوس ، وهذا هولب . لكن في الأمر مبحثاً لطيفاً ، فربما كان كلام الأول متجهاً إلى الموضوعية لا في فهم العمل الأدبي ، ولكن في فهم هذا الفهم : " الفهم " الأولى فهم القراء متلقي العمل في أول ظهوره . و" الفهم " الثانية فهم الناقد لهذا الفهم . أي محاولته أن يفهم كيف فهم القراء العمل الأدبي ، وهو ما سماه إعادة بناء الأفق . وهو موقف رأينا مثله من قبل عند جمبرش الذي كان أقل تشاؤماً من مالرو بهذا الخصوص ، لأن مالرو كان يرى استحالة ذلك[٨٥].

إن ياوس لا يبحث عن تاريخية العمل الأدبي في عبقرية المؤلف، ولا في صفات كائنة في النص نفسه ، ولكن في سلسلة التلقي التي تمتد من جيل لجيل ، حتى يمكن لكتابة التاريخ الأدبي أن تؤدي دوراً واعياً في الربط بين الماضي والحاضر . وهذا شيء قرره هولب نفسه كذلك[٨٦]. وفكرة أفق التوقعات – كما تقول سوزان سليمان – هي التي تعين على درس تاريخ التلقي درساً منهجياً . وهنا أتتبع كلام الباحثة إلى نهايته . فأفق التوقع استراتيجية منهجية تعين على " تفحص

الظروف التاريخية للكاتب وما طرأ من تغير في فهمه ، هذا غير تتبع ما شاع من شهرته أو ما كان في الأذهان من صورته ، أو ما خلفه من تأثير – وهي الأشياء التي تختلف فيها هذه المنهجية عن الدراسة التاريخية التقليدية التي لا تتبع غير تاريخ الكاتب وتاريخ شهرته وتأثيره في الأدب فحسب "[٨٧].

ينبغي إذن ألا نغضي النظر عن أهمية فكرة إعادة بناء أفق التوقعات وفائدتها للبحث الأدبي ؛ فكثير من انتقادات هولب لا يثبت أمام التمحيص . هذا ما أراه (وإنما يمكن أن تنتقد النظرية من جهات أخرى). وهولب يأخذ على صاحب استاطيقا التلقي أنه لم يقم بتعريف مصطلح "الأفق " تعريفاً حاسماً ، أو تحديد معناه تماماً . ويعد أن يقرر أن المصطلح يمكن أن يدخل فيه أو يخرج منه كل ما تعنيه كلمة أفق في الاستعمالات السابقة على ياوس ، يقول : في الحق أنه لم يقم في أي موضع بتحديد ما يعنيه المصطلح تحديداً دقيقاً ، وأنه عول – فيما يبدو – على بديهة القارئ في فهم المصطلح[٨٨] وهذا مردود بما جاء في مقالة كتبها ياوس سنة ١٩٧٠ من تعريف أفق التوقع بأنه " تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيؤاً ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبي نفسه (الجنس الأدبي ، الأسلوب ، التيمات) ، في لحظة ظهور العمل زمنياً "[٨٩].

غير أنه ربما كان أخطر ما يمكن أن يوجه إلى النظرية من انتقادات ما عبرت عنه سوزان سليمان من أنه لا يمكن أن نتجاهل احتمال وجود آفاق من التوقعات توجد معاً في إطار المجتمع الواحد ، وليس أفقاً واحداً . فطائفة من الجمهور قد تتلقى العمل بالرضا ، وأخرى من نفس الجمهور قد تتلقاه بخلاف ذلك . ولكن نظرية ياوس لا تفسح مكاناً كافياً لمثل هذا التنوع في جماهير المتلقين للأعمال الأدبية في لحظة زمنية ما . " ومن الواضح أن دراسة التنوع في طوائف الجمهور

الواحد وتلقيهم الأعمال الأدبية فيما مضى من عصور ، ليس أمراً سهلاً بحال من الأحوال ، مما يفرض علينا أن نكون أكثر تواضعاً بإزاء ما يستحيل علينا معرفته "[٩٠].

وقد ذكر صلاح فضل في كلامه عن مناهج النقد المعاصر أن السيميولوجيا الروسية ، خاصة " لوتمان " تطلق على مفهوم أفق التوقعات تسمية الشفرة الثقافية . قال : وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد[٩١]. وقد ذكر مثل ذلك أيضاً فوكيما وإبش في كتابهما النظريات الأدبية في القرن العشرين ، غير أن العبارة هناك : " في السيميوطيقا السوفيتية (لوتمان) ، نجد بدلاً من " أفق التوقعات " مفهوم " الشفرة الثقافية "[٩٢]. وعلى أي حال فهذا يذكرنا بالشفرة الخاصة من شفرات بارت في تحليل نص بلزاك[٩٣]. وفي الأمر بعد ذلك نظر .

الهوامش

(١) Eagleton, Terry, Literary Theory : An Introduction, Oxford : Blackwell, 1983, p. 74.

(٢) راجع : عز الدين إسماعيل ، مقدمة كتاب نظرية التلقي لروبرت هولب ص ص ٧ – ٨ .

(٣) Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, London, 1989, p. 392.

(٤) راجع مقالاً لهولب عن مدرسة كونستانس في موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة :

Makaryk, I.R., ed., Encylopedia of Contemporary Literary Theory, pp. 14 - 15.

وراجع من ذلك : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص ص ١٤٥ وما بعدها .

(٥) Toward an Aesthetic of Reception, 23 - 34, 40 - 41...

(٦) Fokkema, D. & Ibsch, E., Theories of Literature in the Twentieth Century, 1995, p. 149.

(٧) Ibid.

(٨) Popper, Karl, Realism and the Aim of Science, Hutchinson, 1983, p. 97.

(٩) Ibid., p. 48.

(١٠) Realism and the Aim of Science, p. 50.

وراجع ما سبق في المصدر نفسه الصفحات ٤٨ – ٥٠ .

(١١) Gombrich, E. H., Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation, London, 1977, p. 340, n.p. 53.

(١٢) Ibid, p. 24

(١٣) نص العبارة الإنجليزية كما يأتي : (راجع ص ٥٣)

" A style, like a culture or climate of opinion, sets up a horizon of expectation, a mental set which legisters deviations and modifications with exaggerated sensitivity ".

(١٤) أحب أن أنوه هنا بأني استعملت في بعض أبحاثي المبكرة كلمة " المناخ الفكري " في سياق مشابه لهذا السياق برمته ، وذلك في بحث لي عن الضرورة الشعرية ، ففي مناخ فكري مختلف " استقبل البحث النحوي آراء سيبويه ...، فاختلف فهم النحويين لسيبويه وطوعت أفكاره للمناخ الفكري الجديد " (الضرورة الشعرية ص ٨) وتعضيداً للفقرة السابقة أورد كذلك قولي : " فقد تلقف الفكر النحوي بعد سيبويه مسألة الضرورة الشعرية وفلسفته فيها التي انبنى عليها نظره في المسائل النحوية جميعاً . ولكن فكر سيبويه سار في النحو مساراً مختلفاً انفصم فيه النظام الفكري الذي قامت عليه مسائل النحو عنده وتمثل تمثلاً جديداً ". وهذا إنما يستند استناداً قوياً على الدعائم التي تستند إليها فكرة التلقي . وعلى أي حال فأنا أميل إلى التمسك بكلمة " مناخ "

التي تظهر أيضاً في كلام جمبرش ، حيث يقول : " مناخ الرأي "، وهي عبارة أخرى تفسر عنده أفق التوقع . (راجع هامش ١٣) .

(١٥) روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص ١٥٥ .

(١٦) Woodworth, Roberts, & Schloserg, Harold, Experimental Psychology, p. 830.

ويرى المؤلفان هنا أن كلمة adjustment ربما كانت هي الكلمة المناسبة لولا أنها ترتبط في علم النفس بمعان أخرى . وعندهما أن الكلمة الصحيحة هي readiness أي التهيؤ ، ولكنها لا تصلح أن تكون اصطلاحاً .

(١٧) Ibid.

(١٨) Ibid., p. 836

(١٩) وقد نستطيع أن نفهم في هذا السياق ما قرره بول دي مان في كتابه العمى والبصيرة . كان وكده أن يبحث في الأنظمة الفكرية المختلفة عما هو كامن فيها مما ينقض دعاواها رأساً على عقب . وكأن العقل بتركيزه على خطة بعينها في سياق ما من الأفكار يريد لها الاطراد ، يعمى عن رؤية ما في هذا السياق من الأفكار من إمكانات أخرى .

(٢٠) راجع كتاب جمبرش السابق ص ٥٣ .

(٢١) نفسه ص ٩٠ .

(٢٢) نفسه ص ٥٣ ، ٢٤ .

(٢٣) راجع فيما سبق هامش (١٣) .

(٢٤) راجع جمبرش ص ٥٣ .

(٢٥) نفسه .

(٢٦) راجع جمبرش ص ٥٤ .

(٢٧) أو الجهاز set ، كما جاء في ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل ، فيما سبق ، ولعلها تتناسب مع كلمة adjust أكثر من مناسبة كلمة " مناخ ".

(٢٨) راجع بحث لي بعنوان مشكلة القارىء ، ضمن كتاب نظرية القارىء ص ص ١٥ - ١٧ .

(٢٩) نفسه .

(٣٠) سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٨١ .

(٣١) Ortony, Andrew, ed, Metaphor and Thought,, pp. 282, 441.

(٣٢) راجع : مشكلة القارىء وقضية التلقي ، نظرية القارىء ، ص ١٧ .

(٣٣) Holub, Robert, Reception Theory, Methuen, 1984, p. 59.

والترجمة العربية ص ١٥٤ . والجار والمجرور في (الرؤية من نقطة بعينها) يتعلقان بالرؤية .

(٣٤) راجع : مشكلة القارىء ، وأيضاً : .Makaryk, p. 15

(٣٥) ديوان ذي الرمة ١/١٢٥ ورحم الله أستاذنا الكبير محمود شاكر وجلسة معه دار فيها ذكر البيت وذكر الكلمة .

(٣٦) Makaryk, ed., Encyclopedia.., p. 553.

(٣٧) راجع فيما سبق كلام بوبر عن التوقع اللاشعوري .

(٣٨) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 553.

(٣٩) ربما صح أن نترجم هذا المصطلح في صيغته المصدرية بتعاور الذات . وهو من المصطلحات الأساسية في التفكير الهرمنيوطيقي لدى الفنمنولوجيين ، ويطلقونه على التفاعل بين الذات وغيرها من الذوات . وكانت الهرمنيوطيقا في الحقبة الرومانسية التي بلغت ذروتها على يد دِلْثي Dilthey قد انتهت إلى طريق مسدود بالقول بثنائية الذات / الموضوع ؛ إذ كيف يمكن عندئذ أن يصل الذات إلى معرفة غيره من الذوات ، وكل وسائل المعرفة مبدؤها من الذات العارفة . إلى أن كان اجتياز هذه الأزمة على يد مارتن هيدجر الذي قدم مفهوم الكينونة في العالم : - Being - in the - world . فالذات ينتمي سلفاً إلى العالم قبل أن يتسنى له معرفة أي شيء – العالم الذي هو كائن في اللغة – كينونته اللغة .

فتعاور الذات إذن هروب – من خلال اللغة – في نطاق الذاتية إلى اتصال أساسه التفاعل : فالمرء كلما انخرط أكثر في محاولة شرح تجربته لغيره – ابتعد أكثر عن الذاتية وتجاوزها إلى الذاتية المتعاورة . إن غايتنا هذه في شرح تجربتنا إلى غيرنا مصدرها أننا نعول على الأساس المشترك المتمثل في اللغة على نحو يجعل التجربة معنى متداولاً . (يمكن الرجوع إلى كتاب جادامر " الحقيقة والمنهج " (١٩٦٠) ، وكتاب بول ريكور " الهرمنيوطيقا والعلوم الإنسانية (١٩٨١) باعتبارهما المصدرين الأساسين اللذين يعالجان مسألة تعاور الذات . راجع :

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 568.

(٤٠) Gadamer hans-georg, The Relevance of the Beautiful and other Essays, Cambridge, 1989, pp. 70 - 71.

(٤١) كلمة الأفق هنا من عندي آثرتها على كلمة " شيء " something الموجودة في العبارة الإنجليزية.

(٤٢) روبرت هولب ، والإشارة هنا إلى مقالته التي كتبها لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة عن أفق التوقع ، راجع : .Makaryk, ed., Encyclopedia.., pp. 552 - 53

(٤٣) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارىء : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة : كتاب الرياض ، عدد ٣٠ ، يونيو ١٩٩٦ ، ص ٩١ ، نقلاً عن جارثيا بيرو .

(٤٤) نفسه ص ٨٦ .

(٤٥) Jauss hans Robert, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Bahti, Timothy, Minnesota, 1981, p. 23.

(٤٦) Iser, Wolfgang, The Implied Reader, John Hopkins University, 1975, p. 58.

(٤٧) راجع : ياوس ، مرجع سابق ، ص ٢٣ .

(٤٨) نفسه ، نفس الصفحة .

(٤٩) المرجع السابق ص ٢٢ .

(٥٠) عبدالله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص ١٦٣ .

(٥١) ياوس ، مرجع سابق ، ص ص ٢١ - ٢٢ .

(٥٢) راجع: Juhl, P. D., Interpretation : An Essay in the Philosophy of Literary Criticism, Princeton 1980, pp.. 226, 228.

(٥٣) Ibild., p.p. 226 - 28. ونحن بالطبع لنا اعتراضنا على تعبيرات بول التي تنطلق من فكرة مقاصد المؤلف التي تجافيها النظرية الألمانية . ولكن ربما أمكن حل هذا الاعتراض بالقول بوجود أفق مشترك بين المؤلف وبين متلقي عمله المعاصرين له .

(٥٤) Suleiman, susan R., the Reader in the Text, Princetan, 1980, p. 36.

(٥٥) راجع : السيد إبراهيم ، قصيدة " بانت سعاد " لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

(٥٦) السيد إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٢١٠ .

(٥٧) إيمان كعب بالمقدور وبأن الله لا يخذله تشيع في جميع شعره ، وهي فكرة جاءته من قبل أبيه ومن تراث إسلامي قديم في الجزيرة العربية ، هو تراث " الحنيفية ". راجع تحليلي للقصيدة في المرجع المذكور ص ٤١ - ٧٣ .

(٥٨) السيد إبراهيم ، المرجع السابق ص ص ٢٠٢ - ٢٠٥ - ٢١٠ .

(٥٩) نفسه ، ص ٢١١ ، وراجع تحليل قصيدة عبدة في المرجع المذكور الصفحات ١٩٢ - ١٩٩ .

(٦٠) نفسه ، ص ٢٩١ .

(٦١) راجع مناقشة لندا هتشيون للموضوع في كتابها : A Theory of Parody, Methuen, 1985, pp. 30 - 49.

(٦٢) ياوس ، مرجع سابق ، ص ٢٤ .

(٦٣) Makaryk, ed., Encyclopedia..., p. 553.

(٦٤) راجع في ذلك مقالة هولب عن مدرسة كونستانس في : Makaryk, ed., Encyclopedia.., p. 15.

(٦٥) السيد إبراهيم ، الرمز والفن في القصيدة العربية القديمة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، ص ٤٠ - ٤١ .

(٦٦) مجلة علامات ، عدد يونيو ١٩٩٨ .

(٦٧) السيد إبراهيم ، الرمز والفن ، ص ٤٢ .

(٦٨) نفسه ، نفس الصفحة .

(٦٩) راجع تحليل قصيدة أوس في المرجع نفسه ص ص ٣٩ - ٥٠ .

(٧٠) راجع : قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ص ص ٤١ - ٥٨ .

(٧١) ياوس ، المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٧٢) نفسه نفس الصفحة .

(٧٣) The Reader in the Text, p. 36.

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٧ .

(٧٥) راجع : عز الدين إسماعيل ١٦١ - ١٦٤ ، والنص الإنجليزي ص ص ٦٢ - ٦٣ .

(٧٦) Fokkema & Ibsch, p. 149.

(٧٧) راجع ما سبق عن جمبرش ، وما ذكره في كتابه المذكور ص ٢٤ .

(٧٨) The Implied Reader, p. 58.

(٧٩) Makaryk, ed., Encyclopedia of Contomporary Literary Theory, p. 553.

(٨٠) قارن هذا بكلام رولان بارت عن المقروء lisible والمكتوب scriptible أو تفرقته بين العمل الأدبي والنص عموماً .

(٨١) راجع : ياوس ، المصدر السابق ، ص ص ٢٥ - ٢٦ وراجع ما سبق من اعتراض ياوس على قراءات القرن التاسع عشر لمسرحية إفيجيني لجنيه .

(٨٢) راجع : Reception Theory, pp. 62 - 63. والترجمة العربية ص ١٦٢ .

(٨٣) نفسه ص ٦٠ (الأصل) ، والترجمة العربية ص ١٥٨ .

(٨٤) ياوس ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٨٥) راجع ما سبق في الكلام عن جمبرش ، وانظر مراجعة هناك .

(٨٦) في مقالته المذكورة فيما سبق عن مدرسة كونستانس لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة . ص ١٥ .

(٨٧) The Reader in the Text, p. 36.

(٨٨) راجع كتابه المذكور ص ٥٩ ، والترجمة العربية ص ١٥٥ .

(٨٩) Jauss, Hans Robert, " Literary History as a Challenge of Literary Theory ". in New Literary History 2 (1970). نقلاً عن Literary The Reader in the Text, p. 35.

وقد جاء فيه تعريف المصطلح كالآتي : " the set of cultural ethical, and literary (generic, stylistic, thematic) expectations of a work`s readers " the set of cultural, ethical, and literary " generic, in the historical moment of its appearance ".

(٩٠) The Reader in the Text, pp. 37 - 38.

(٩١) مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص ١٤٩ .

(٩٢) Theories of Literature in the tewentieth Century, p. 149.

(٩٣) راجع كتاب بارت : S/Z ، ص ٢٠ من الترجمة الإنجليزية .

المراجع العربية :

١ - جابر عصفور (مترجم) ، النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس ١٩٩١ .

٢ - حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض ، العدد ٣٠ ، يونيو ١٩٩٦ ، مؤسسة اليمامة الصحفية .

٣ - ذو الرمة ، ديوان ذي الرمة ، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح ، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى ١٩٧٣ .

٤ - السيد إبراهيم ، الرمز والفن في القصيدة العربية القديمة : دراسة في شعر الحمار الوحشي ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ .

٥ - السيد إبراهيم ، الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٩ .

٦ - السيد إبراهيم ، قصيدة " بانت سعاد " لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، المكتب الإسلامي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .

٧ - السيد إبراهيم ، قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبدالله الغذامي ، مجلة علامات ، عدد يونيو ١٩٩٨ .

٨ - السيد إبراهيم ، مشكلة القارئ وقضية التلقي في ضوء النظرية الأدبية الحديثة ، ضمن كتاب نظرية القارئ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

٩ - صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ .

١٠ - عبدالله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ .

١١ - عز الدين إسماعيل (مترجم) ، نظرية التلقي ، روبرت هولب ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

المراجع الأجنبية :

12 - Barthes, Roland, S/Z, trans, Miller, R. New York, 1974.

13 - Eagleton, Terry, Literary Theory : An introduction, Oxford : Blackwell, 1983.

14 - Fokkema, Douwe & Ibsch, Elrud, Theories of Literature in the Twentieth Century, Hurst, 1995.

15 - Gadamer, Hans - George, The Relevance of the Beautiful and Other Essays Cambridge, 1989.

16 - Gombrich, E.H., Art and Illusion : A study in the psychology of pictorial representation, London, 1977.

17 - Holub Robert C., Reception Theory : A critical introduction, Methuen, 1984.

18 - Hutcheon, Linda, A Theory of Parody, Methuen, 1985.

19- Iser, Wolfgang, The Implied Reader, The Kohns Hopkins, 1974.

20 - Jauss, Hans Ropert, Toward an Aesthetic of Reception, trans Bahti, Timothy, Minnesota, 1982.

21 - Juhl, P.D., Interpretation, Princeton, 1980.

22 - Makaryk, Irena R., Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Toronto, 1994.

23 - Ortony, Andrew, ed., Metaphor and Thought, Cambridge University, 1980.

24 - Popper, Karl R., Realism and the Aim of Science, Hutchinson, 1983.

25 - Suleiman, Susan R. & Crosman, Inge, eds, The Reader in the Text; Essays on Audience and Interpretation, Princetion, 1980.

26 - Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1991.

27 - Woodworth, Robert S. & Schlosberg, Harold, Experimenta Psychology, Holt Rinehart and Winston. 1954.

* * *

ألجرداس جوليان جريماص:

من تحليل الخطاب إلى خطاب المنهج

نـزار التجـديتي

" وكإنسان يسير وحيداً في الظلمات ، فضّلت المشي ببطء شديد والاحتراس في كل الأشياء على السقوط في الهاوية .. [وشرعت في] البحث عن المنهج الحقيقي للوصول إلى معرفة كل الأشياء التي يقدر عليها فكري " ديكارت (١٦٣٧م)

إلى عبدالرحيم زينان ، ذكرى وفاء وعزاء..

الأجنبيّ ، عابر السبيل

في ٢٧ فبراير ١٩٩٢ ، انطفأ اللسانيّ العالميّ الكبير ألجرداس جوليان جريماص (A. - J. GREIMAS) عن سنّ لا تتجاوز ٧٥ عاماً[(١)].

رحل جريماص عنّاء ليلحق بصديقه الحميم رولان بارت ، الذي اختفى قبله بعشر سنوات تقريباً (١٩٨٠) ، والذي شرع معه في تشييد علم طالما حلم بتأسيسه - بعد فرديناند دي سوسير - كلّ من جاكبسون ولفي ستراوس وبنفنيست : السيميائيات .

وإذا كان جريماص - اللسانيّ والسميائيّ - لا يحتاج إلى تعريف فقد أصبح مادّة معجميّة تتهافت عليها القواميس والموسوعات المكتوبة بمختلف اللغات الحيّة ، فإنّ ألجرداس جوليان - الإنسان الفرنسي ، الليتواني الأصل - مازال بحاجة إلى المعرفة . وسنحتاج إلى معرفته أكثر عندما سيعاد اكتشافه في أمد لاحق عندما تلقح أفكاره الخصبية ميادين معرفة لم تُسَمَّ بعد ولم يتحدّد الآن الواضح من معالمها.

ذلك أنّه كان لجريماص . الذي أتيح لبعض الباحثين العرب المرموقين التلمذة المباشرة على يديه (مثال العروسي القاسمي من تونس وأحمد المتوكّل من المغرب) شخصية فريدة . وهو ما حاول تسجيله البحّاثة جان دولورم (J. DELORME) في شهادته المؤثّرة عنه

أيّاماً قليلة بعد وفاته : " فكتاباته تحدّد آثار مسيراته ، لكنّ البعض منها فقط ، لأنّ الإنسان (جريماص) كان كائناً معقّداً ، بحيث كان يُخفي في طيّات ثرثرة القاصّ الطريف رجلاً شديد الكتمان ". ويضيف دولورم الذي حظي بالتعرّف عليه عن كثب وسافر في نظراته الغُمُس " : لعلّه من السهل إعادة بناء مسيرته " العلمية "، بيد أنّ هذه لا تكفي لضبط النشاط الهائل الذي كان يحرّكه من الداخل ، أعني ذلك الشغف العارم الذي كان قادراً على الانضباط والتواري وراء كتابة متراصّة غالباً ما كانت تغيب فيها شخصيته . الأمر الذي كان يدفع قارئه إلى بذل جهد من الملاحظة والتركيز غير عاديين . إلاّ أن كل شيء يتغير عندما يستيقظ هذا القارىء بدوره ، كما يسعى إليه النص الجريماصي سعياً حثيثاً ، ويشرع في مساءلة اللغة التي يغطس فيها منذ الطفولة ، ويستعملها استعمالاً عفوياً ، معتقداً خطأً أنه يتحكّم فيها ".

٠ - ١. مهندس القطار السيميائي

لا داعي للتطرّق هنا إلى التاريخ الشخصي لجريماص الحافل بالحرمان الطويل والإخفاقات المتتالية . فهذا التاريخ ما كان ليتّخذه صكّ غفران رخيص لحياته الحافلة ، وبطاقة بيضاء لرفع شخصه في ميزان التحالفات ، وحسم الرأي في مشروعه العلميّ ، وكسب الأصوات ليهمنة منهجه على باقي المناهج .

ويكفينا الإشارة إلى بعض خصال " البروفسور " و" المواطن العالمي "، كما جسّدهما الحضور الجريماصي بتألّق في العديد من الندوات العالمية ، وكما لمسهما بقوّة تلامذته " القدماء " و" الجدد ". فروّاد المنتدى الباريزي بـ (EHESS)، الذي كان ينشّطه جريماص صحبة بارت ومارطيلو وفيرون منذ سنة ١٩٦٥، هؤلاء الروّاد الذين اشتهرت أسماء

بعضهم (مثل جنيت وتودروف وديكرو وكليمون وكريستيفا وغيرهم) يستطيعون أن يشهدوا بأريحيّة الرّجل وصرامته العلمية في آن واحد ، بتواضعه الجمّ واحتمائه من الشهرة الزائفة . عاش جريماص من أجل المعنى – أو " ما وراء المعنى " (Outre - Sens) كما أسماه في لقاءاته الأخيرة – مدركاً أنّ الخلاص النهائي ليس بيد البشر ولكن بالتحرّر من الطين والتراب .

ولم تكن مثل هذه الخصال لتساعده على تخطّي مصعد الفضاء الباريزي ، فلم يخرج جريماص من " مدرسة الدراسات العليا " إلاّ ليذهب إلى التقاعد وكسرة المعاش ، بينما " ارتقى " الآخرون .. ولا ينبغي ترديد ما قاله الفرّاء قديماً من أن " الدنيا لا تأتي على استحقاق "، بل يحسن بتلامذة جريماص المباشرين وغير المباشرين أن يشهدوا أن هذا العالم النادر أخلص للعلم إلى آخر رمق ، وأنه لم ينزل من قطار السميائيات رغم تخلّف المتخلّفين .

وبمقدور المتتبّع لتطوّر النظريّات العلميّة في حقل العلوم الإنسانية أن يراجع الأعلام العظيمة التي كانت تدرّس بالمدرسة العليا في الستّينات (ستراوس ، آرون ، موغان ..) ليدرك كيف استطاع جريماص الذي لم يجد ميدان البحث اللسانيّ العالميّ شاغراً حينما ولجه (إذ كانت أسماء مارتيني وبنفنيست وجاكسبون تسيطر عليه بكفاءة وتميّز) أن ينهض برائدة مناهج تحليل الخطاب على أسس إبيستمولوجيّة وقواعد منطقيّة رمزيّة لم تلحقها – في رأي الكثيرين – لا " السميائيات الروسيّة" (مدرسة طارتو) ولا " السيميائيات البيرسيّة " (مدرسة ماكس بينز). ذلك ما ينبغي على المؤرخ اللساني تسجيله في إطار تاريخ للأفكار اللسانية .

٠ - ٢. المنظّر الهادىء

لقد قدّم ميشيل كونسطانتيني جريماص - في افتتاحية حوار عميق مع السميائي الفرنسي الجهبذ - بهذه العبارات : " إنّ الحديث اليوم عن السميائيات يعني قبل كل شيء الحديث عن جريماص ، سواء أكنّا معه أو ضدّه . لماذا ؟ لأنّه بدون جريماص كان بروب سيظلّ أستاذاً صغيراً بلا صدى ، وسوسير مؤسس علم مبهم ، ويلمسليف لسانياً دانماركياً غامضاً ، وبارت مجرّد ناقد أدبي شديد السخاء ..". هذه شهادة مبالغ فيها ، غير أنّ المبالغة صورة بلاغيّة تنتصف أحياناً من تجاهل الأحداث واستخفاف الموضات الثقافيّة .

بالرغم من أنّ بارت أرجع في درسه الافتتاحي بالكوليج دي فرانس نشأة السميولوجيا - كـ " علم للعلامات "[٢] - إلى عام ١٩٥٤ ، فإنّه في الواقع كان ينبغي انتظار الستينيّات لنشهد الانطلاق الفعلي للسميولوجيا والسميوطيقا الفرنسيتين . ولا بأس من الإشارة إلى ملاحظات بنفنيست الهامّة حول هذا الموضوع ، تلك الملاحظات التي يجدر التذكير بأنها جاءت بعد صدور كتاب جريماص الدلاليات البنائيّة (١٩٦٦) : " إذا كنت قد قلت إن الإنسان لا يولد في الطبيعة وإنّما داخل الثقافة - يؤكّد بنفنيست -، فذلك لأنّ كل طفل وفي كل العصور السحيقة والحالية يتعلّم حتماً مع اللغة أساسيات الثقافة ... والحال أن ما هو مهمّ في اللغة هو آلية الدلالة "[٣]. ثمّ يضيف التقرير العلميّ الحاسم التالي : "يتطلّب الأمر تعيين وتفكيك العناصر الدّالة في ثقافتنا قبل تصنيفها بعد ذلك . وهذا عمل لم يقم به أحد بعد لما يستوجبه من قدرة نادرة على الموضوعاتيّة (Objectivation). وحين يتمّ ذلك ، سنتبيّن وقتها أن ثمّة شيئاً شبيهاً بدلاليات تغطّي كلّ هذه العناصر الثقافية وتنظمها على مستويات عديدة . كما أن هناك مسألة الكيفية التي يجرى بها تقييم

(Valorisation) هذه العناصر داخل المجتمع . وكذا الهيمنة التي تمنح اليوم لبعض الصور (كصورة الشباب) " ([١٩٦٨] : ٢٥ - ٢٦) .

١. من أجل سوسير ، من أجل العلم الأوّل

رغم اختلاف الحظوظ والطّباع ، هناك تشابه ملحوظ بين مسار سوسير وجريماص الأكاديميّ ، تشابه يبدو في نهاية المطاف كتبادل ملحميّ للأدوار بين عبقريتين استنهضهما المشروع العلميّ : كلاهما درّسا بمدرسة الدراسات العليا ، سوسير لمدّة عشر سنوات ، وجريماص ضعف هذه الفترة تقريباً . وصل سوسير إلى قمة المجد قبل أن يبلغ الثلاثين بـ بحث عن النظام البدائي للصوامت في اللغات الهندية الأوروبية (١٨٧٨)، غير أنّه سرعان ما انسدّت الأبواب في وجهه إثر محاولاته " البنيوية " للخروج عن النهج الزماني والتاريخي المهيمن وقتئذ على علم اللغة المقارن ، واضطر للعودة إلى جنيف – موطنه الأصلي – ليظلّ ملتحفاً بصمت مُحَيِّر ومُعَذِّب[٤] . أمّا كريماص ، فكان عليه أن ينتظر طويلاً سخاء الزمن ، قبل أن يلج المدرسة العليا في سن الكهولة ، ويذيع صيته باقتراحاته " البنيوية " في مجال الدلاليات المستمدّة من دروس سوسير المهمّشة[٥] . وعموماً ، يبرز التقاطع الفكري والرّوحي بين سوسير وجريماص في نقطتين :

أ) كلاهما انطلق من أبحاث تاريخية في اللغة قبل أن يؤكّدا على أهمية الاشتغال الآنيّ السنكروني للأنساق اللسانية والآليات الدلالية . الشيء الذي سمح لهما بوضع علوم اللغة التي كانت قد تورّطت في جدل عرقيّ ونَسَبيّ عقيم على السكة الصحيحة ، سكة علوم الإنسان الفتية[٦] .

ب) كلاهما ظلاّ مشدودين إلى الأفق المعرفي الرّحب الذي استطاعت الأمثوليات المقارنة رسم مداره الرئيسي في النصف الأول للقرن التاسع عشر الأوروبي[٧] .

٢. ليست السيمائيات فلسفة من الفلسفات ، بل هي نظرية عامّة في اللغة

واجهت النظرية السميائية - بشقّيها السميولوجي والسميوطيقيّ - انتقادات عنيفة داخل فرنسا في أواخر الستينات ، وكانت هذه الطعون جزءاً لا يتجزأ من الهجوم الحاد على التيار البنيوي " السكوني " وآثاره الفلسفية " السلبية " على الحركة الاجتماعية العامة ومطالبها السياسية الجديدة وحاجاتها الفكرية والنفسية والجمالية المستجدّة . والظاهر أن البنيوية ساهمت بعد الحرب العالمية الثانية في إعادة بناء الهرم الفكري المهدود على دعائم جديدة أنظف وأضمن مآلاً . ولذلك شبّهت كاترين كليمون - الباحثة والدبلوماسية المحنّكة - حركة البنيوية الأوروبية بعد الحرب بحركة البناء العقاري النشيطة . فـ " البنيوية " تقول كليمون ، هي السكن الاجتماعي (HLM) داخل الفكر . كلاهما كانا في الحقيقة ضروريين لمرحلة إعادة التعمير "[٨].

في الثمانينيّات تغيرت طبيعة الانتقادات الموجّهة للسيميائيات ، وأصبحت تصبّ في معظمها نحو المشروع الجريماصي بعدما سيطر التحليل النفسي اللاكاني في الجامعة الفرنسية على الاتجاه السميولوجي الذي فقد منظره اللامع بارت . وكانت أهمّها وأبعدها صوتاً تلك التي صدرت عن بعض المشتغلين بالتداوليات الأنجلو سكسونية . وفيما بين ١٧ و١٩ نوفمبر ١٩٨٣ ، انعقد مؤتمر هام بجامعة بيربينيون تحت عنوان " السميائيات والتداوليات " حاول تقريب وجهات النظر المختلفة ظاهرياً أو شكلياً بين الاختصاصين والمنهجين . وجاءت مداخلة جريماص الموسومة بـ " ملاحظات إبيستمولوجية " خطاباً في المنهج منسجماً مع المبادىء والفرضيات المقرّرة سابقاً ومنفتحاً على

الاقتراحات والمواقف البنّاءة : " نتج عن التوسّع المستمر للحقول الإشكالية في ميدان علوم اللغة الشاسع والوعي المتزايد بالإمكانيات المتاحة للطريقة التداولية ، نتج عن ذلك نوع من التشتّت المؤسف للأبحاث . فبعضها ، يحاول الآن احتلال الميدان الذي يودّ علم النفس الإدراكي اكتساحه . والبعض الآخر ، يسترق النظر ، على شاكلة كوفمان، إلى علم الاجتماع . وإنّه لنصر مشكوك فيه مادام يفضي بنا إلى خليط من الأسلوبية النفسية والاجتماعية . ولا يضرّ السميائي كثيراً – يقول جريماص – أن يؤكّد بكل هدوء أن خطراً مماثلاً يهدّد كذلك اختصاصه ، الذي تبدو طموحاته الجديدة مفرطة للغاية خاصّة بعدما أصبح يؤخذ بعين الاعتبار البعد الخطابي للغة وأُدمِجت في النظرية والتحليل سميائيات غير لغوية ، لهذا وذاك . لا يمكن أن نتخلّص من هذا المأزق إلا بتهيئة نظرية عامة للغة تنظر إلى علاقات التركيب والدلالة بالتداول كعلاقات متكاملة وضرورية ، تماماً مثلما تحاول السميائيات التوفيق بين النحو السميوالسردي العميق وتقعيد الطرق التلفظية للتخطيب . على هذا الأساس وحده تستطيع التداوليات والسميائيات القيام بوظيفتهما التكليفية الأشرف ألا وهي تأسيس العلوم الاجتماعية "(٩).

٣. السميائيات في مفترق المناهج

استفاد لويس باني عند نهاية الثمانينات من الأبحاث التي أجرتها جماعة " كادير " الليونيّة حول المكوّن الخطابي للغة والنصوص على نحو سمح له بتوظيف شخصي للجهاز الاصطلاحي الجريماصي عند تطبيقه على العمل الأدبي وتطويعه تطويعاً يلائم خصوصيات القارىء والمقروء . وهكذا ، صار يطمح المنهج الجريماصي ، عند باني تلميذ

جريماص القديم ، إلى تأسيس شكل من أشكال الشراكة التأويليّة مع القارىء الذي يحاول السميائي نفض الغبار عنه " داخل النص ". " إذا كنت أتحدّث هنا عن السيميائيات كممارسة (للقراءة). يوضّح باني ، فلإحقاق هذا القارىء الذي " يتصرّف " مع منهاجية وطرق تحليل ومناهج تتوسط علاقته عن النص لتحوّر محتواه . يترتب عن ذلك ، أن المعنى ليس معطى مسبقاً ، يمكن العثور عليه " وراء النص "، بل نتيجة لـ عمل ينخرط فيه القارىء انخراطاً ، نتيجة لـ بناء دلالي تسفر عنه نماذج نظرية . وليست هذه النماذج بـ " الشبكات " التي تقوم بغربلة المعنى وتصفيته لتحتفظ بقسم معيّن منه فحسب ، بل مجرّد أدوات مساعدة تتيح له بناء موضوع يقع في حيّز الدلالة ، وبالشكل الذي يجعل منه موضوعاً قابلاً للفهم . فمايُدرك كمعنى يوصف كمبنى أتاحته النماذج"[١٠].

إنّ مثل هذا الفهم للمنهج الجريماصي – المنفتح على إشكاليات القراءة والتأويل كما أثيرت مجدّداً في العقود الأخيرة[١١] – هو الذي قد يسمح بتجاوز التطبيقات العقيمة للنظرية الجريماصية المستوحاة أصلاً من الكتب المدرسية (Mamuels)، تلك الكتب التي أريد بها مجرّد تقريب وتبسيط واستئناس بأسس المنهج وطرائق التحليل لا غير[١٢]، فإذا بها قد غدت عند البعض إمّا تطبيقاً ميكانيكياً حرفيّاً للنموذج الجريماصي وإمّا مدخلاً لغوياً مغرياً لنقد سهل تختلف أساميه : " الاختصاص الضيق "، "التحليل الرتيب "، إلخ ، هذا حين تصفو النوايا ..

٤. اكتشاف السيميائيات للبعد العاطفي للخطاب

٤ – ١. ينطلق السيميائي كذات راغبةٍ مُسْتَرْغَبَةٍ ، في تصور جريماص ، من " صفاء النوايا ". ذلك أنه في عصر الثورة التواصلية

والمغامرة البيولوجية ، يحتاج " الباحث " في علوم الإنسان بصفة خاصة إلى هذه " القوى النفسية " الهائلة التي تلعب دور تحفيز أو تثبيط – أي الأهواء – حتّى يستطيع متابعة رحلة التنقيب عن موضوع رغبته الأوّل: " المعرفة "، معرفة " الواقع " الذي يحاصره بخطاباته المحبوكة عن "الأشياء " المتنازع حولها ، ومعرفة " العالم " الذي يزجّ بحياته في صيغ خطابية محكمة التصوير تُعلي من شأن " حالات نفس " تجاه أحداث معينة (" التضحية من أجل " الحب ") وتضع من شأن حالات أخرى ("الصراع من أجل البقاء " مثلاً) . بحيث أن " انبثاق " " مخيال صوغي " يدفعنا دفعاً ، يقول جريماص ، للتساؤل [داخل النظرية السميائية] عن وضع البعد العاطفي (Dim. Passionnelle) للخطاب . إذ إن العاطفة تستحضر إلى حضن الخطاب المضيف مجموعة من المعطيات التوتّرية والتصويرية في وقت واحد ، كما يصنع مثلاً الحنين إلى وضعية كانت أو كان من الممكن أن تكون ، أو مثلما تصنع الغيرة بصاحبها في وضعية تستدعي الخيفة حينما تجمع بين الموضوع المحبوب والمنافس "[١٣].

٤ – ٢. لقد أراد جريماص أن تكون دراساته الأخيرة للعواطف الإنسانية والأهواء البشرية (Passions) تتويجاً علمياً شاملاً لمسيرة سميائية – فردية وجماعية – طويلة ومجهدة . وهكذا جاء الكتاب الأخير الذي أصدره جريماص بالاشتراك مع تلميذه جاك فونتاني بضعة شهور فقط قبل وفاته تحت عنوان : سميائيات الأهواء ، من حالات الأشياء إلى حالات النفس ، ١٩٩١ (= س.أ.).

ففي هذا الكتاب – الذي شرع كريماص وفونتاني في تشكيل هندسته وتنظيم ملاحظاته المنهجيّة منذ نهاية السبعينات ، ومهّدا له بالعديد من الأبحاث الجزئية والاستكشافية الأولية صحبة العديد من السميائيين (١٩٧٩)، (١٩٨٠)، (١٩٨١)، (١٩٨٤)، (١٩٨٦)، إلخ – في هذا المجهود الجبّار فجّر جريماص وفونتاني مختلف الادعاءات

والأحكام المسبقة التي لاحقت وعاكست بناء القطار السميائي ، وبيّنا أن الكثير من التأويلات سواء تلك التي صدرت عن " الخصوم " أو عن الذين نصّبوا أنفسهم كحراس " للمتحف " السميائي ينبغي وضعها بين قوسين ، بل التحرر منها ، والعودة إلى الإشكال الدلالي ، إلى اللحظة الأولى التي أطلقت المشروع السميائي كمشروع معرفيّ يمارس النقد الذاتي باستمرار قبل أن يفرض على الآخرين - في ظل ديكتاتورية منهاجية متسترة أو مفضوحة - مراجعة المواقف ومحاسبة الأخطاء والتعثّرات والحوادث . لأن " نظرية ذات هدف علميّ .. تحاول دوماً - من منظور جريماص - رصد ثغراتها الذاتية ومواطن ضعفها لسدّها واستصلاحها " (س.أ: ص.٧). ونجاح المبادرة السميائية رهين بجرأة الباحثين المثمرة .

٤ - ٣. فالسميائيات ليست صرحاً نظرياً غير قابل للمراجعة النقدية والتاريخية ، بل إطار مرن للتفكير والتحليل يسعى - في محاولته لتكوين صورة عن المعنى سابقة على التخفي المعجمي والالتواء اللفظي - إلى تجاوز نفسه بالتحول من خطاب تكويني ومولّد إلى " خطاب توليدي ، بمعنى منسجم ، وشمولي ، وبسيط ، يحترم مبدأ التجريبية " (س.أ.: ٧). الأمر الذي يفضي بالسميائي - كذات عارفة بحاجة ماسة إلى الكفاءة الصوغيّة (مصدر كلّ فاعلية إجرائية) لتشييد البناء النظري الذي يسمح بمقاربة دلالات مشهد العالم القابل للمعرفة - إلى التساؤل عن مدى صلاحية عقلانية النموذج المعرفي الذي يستخدمه ، ويؤطر طريقة تناوله للموضوعات الثقافية . (موضوعات الاستعمال أو موضوعات الاستلذاذ).

وإذا كان الفراغ المخيف الذي ساد زمناً طويلاً تحليل الخطاب السردي بفعل الشطط الإيديولوجي قد أوجب على السميائيات في مرحلة البدايات التأسيسية العمل من أجل رفع السرديات إلى مرتبة العلم

المضبوط ، وتجنيبها مخاطر الرؤية البلاغية التجزيئية ، وحمايتها من حماس النظريات اللامعة وموضة الاصطلاحات الفاتنة ، فإن الانخراط الكلي في هذا العمل والرهان المنهجي الذي كان يمثله وقتئذ – إن لم يمنع هذه السميائيات بتقييم هادىء ورصين للخلفية المعرفية التي يستند إليها بناؤها النظري الفتيّ – جعلها تركّز أغلب طاقاتها التنظيرية ومهاراتها التحليلية لجرد البنيات النصية (العميقة والسطحية) للحكي ، وفرز عناصر النموذج العاملي الثابتة ، وتقعيد نحو الصيغ الأربع الضرورية لإنجاز البرامج ، وترتيب مستويات التلفظ المختلفة ، وتحديد أوجه العلاقة بين الشق السردي والشق الخطابي في المنظومة النصية ، إلى غير ذلك من الآليات والعمليات التحويلية المرتبطة بـ " سيميائيات الفعل ".

كما أن الأجناس السردية (الحكاية الشعبية أو الفلوكلورية أو الأمثولية) والأنماط الخطابية (الأنماط السردية التقليدية : الخرافة ، القصص) التي أعتمِدَت غالباً في التطبيق وجّهت معها المشروع السميائي وجهة " نصية " تتلاءم ومرحلة التجريب المفاهيمي التي طبعت نشأة مناهج تحليل الخطاب السردي في العالم الغربي ، والتي مكّنت أيضاً من إنشاء جهاز استنباطي وفرضي لمعالجة محتوى النصوص عالي الدقة (ولا يقلّل مطلقاً من قيمته الإجرائية المؤكّدة أن المعطيات والنتائج الأساسية التي سمح بجمعها في مجال السرديات غدت اليوم بفضله بديهيّة بين غالبية الباحثين في العلوم الاجتماعية والنقد الأدبي). وللريادة فضل تحديد الأولويات وفتح الطريق .

٤ – ٤. وقع اختيار جريماص ومساعديه على ظاهرة الأهواء والعواطف – وهو الموضوع الفلسفي والخلاَقِيّ القديم والشائك – بعد فراغهم من حصر البعدين التداولي والإدراكي للخطاب ، وانتباههم إلى الأهمية البالغة التي يحتمل أن يحتلّها البعدان العاطفي والجمالي في

تنضيد المكوّن الخطابي بصفة عامة وفي تحديد " نعوت " متّفق عليها لتسمية أدوار موضوعاتية تلصق بالممثّل مثل " المبذّر" ، " المتهوّر "، "المختال"، بصفة خاصة ، بحيث أن النهوض بهذين البعدين الأخيرين يسمح بكشف " تلوث الوصف [تلوثاً عاطفياً] من قبل الموضوع الموصوف .. (تلك) الظاهرة المعروفة جيداً على الأقل في العلوم الإنسانية " (س.أ: ١٠). أي بذلك " الرجوع النقدي المميز للسميائيات "، والمؤدي إلى " تلك التعديلات التي يصل صداها إلى الطبقات العميقة للنظرية السميائية . ومن هناك ، يتعين الصعود تدريجياً إلى السطح للتحقّق من صلاحية المقدمات المنطقية والأدوات المنهاجية " (س.أ: ٢٠).

٥. سيميئيات الأهواء : تعريف وتحديد

٥ - ١. وهكذا ، ينحو ميدان الأهواء - بعد إعادة اكتشافه من طرف السميائي ، وتخليصه مما أسماه هرمان باريط بإرهاب الدلاليات الشكلية (١٩٨٦ : ٥) وإعادة الاعتبار إلى إرثه الفلسفي الغني - ينحو هذا الميدان بالسميائيات نحو مساءلة " مخيالها المعرفي " (س.أ: ١٥)، وإعادة تعريف مهامّها ووظيفتها الحالية والقديمة ، وإعادة صياغة مفاهيمها الرئيسية ومبادئها الجوهرية وتصوّرها للمكوّنات المتعدّدة للنص : كمفهوم " صياغة الخطاب "، ومبدأ " المحايثة "، وتصور " الخاصية التصويرية " للخطاب السردي .

ذلك أن دراسة الأهواء والعواطف - من وجهة نظر ظاهراتية وواقعية في آن واحد ، بمعنى كقطعة من الحياة معروضة على الورق وملموسة في الواقع المعاش - تتيح للسميائي فرصة مزدوجة : فرصة معالجة عدد من القضايا لم يقل فيها بعد قوله النهائي كمسألة العلاقة بين البنية والتكوين ، وفرصة رصد جملة من الحالات النفسية التي سبقته

إلى تحليلها الفلسفة والأخلاق والأدب تحليلاً مسهباً في الماضي وتقدّم بشأنها العلوم الإنسانية اليوم عدداً من التفسيرات الجزئية أو الكلية ومجموعة من النظريات التجزيئية أو الكليانية .

٥ - ٢. تتحدّد العاطفة سميائياً كحالة تتعارض والعمل السردي، تعارض الكائن المصوغ مع الفعل المصوغ على المستوى الخطابي . إذ تبدو كتنظيم مركّبي لـ " حالات نفس " تواكب وتصطحب الممثّل لتميّز فعله السردي قبل إنجازه على المستوى التداولي بعدد من السّمات العاطفية الصغرى التي تُلْبِسُ ذات هذا الممثل عند صياغة الخطاب لباساً يعيّن ظاهر الكينونة على المستوى العاطفي . فـ " الغضب " حالة نفسية يمكن للخطاب أن ينعت بها كينونة ممثّل منخرط في برنامج سردي مثل "الانتقام" . ليس " الغضب "، إذن ، بنية سردية ثابتة ، وإنّما تشكيلة مركبيّة معقّدة يمكن تجريدها من القاموس اللغوي على النحو التالي :

انتظار	(موضوع الرغبة: رغبة " الحسود " مثلاً في " التصدّر ")
↓ عدم الرضى	(عدم رضى " الحسود " بـ " نجاح " المنافس ")
↓ إحباط ←	عدوانية (محاولة " الحسود " عرقلة " المنافس ")

ويمكن وصف التشكيلة العاطفية كحكايات صغرى ذات تنظيم تركيبي - دلالي مستقل ، بمعنى أنها تجميع لمسارات تصويرية محتملة الظهور (قبل انغراسها المعجمي) وتكثيف لصور عاطفية جاهزة ، مرتقبة، لا ترتبط بسياق معين (قبل إنجازها الخطابي) . ذلك ما تجلبه مثلاً الصورة المزدوجة لـ " الغيور "، التي تضبط ذات الممثل - المنهمك في برنامج " حراسة " المحبوبة - وقد توزعته حالتا " التنافس " و"التعلق"، يهتاج عوض أن يتحرّك ويحترس عوض أن يثق" (س.أ : ٢١٦ - ٢٢٩) .

٥ – ٣. وكذلك ، تنقلنا المقاربة السميائية لظاهرتي العواطف والأهواء الأنثروبولوجيتين من " سميائيات الفعل " إلى " سميائيات الكينونة "، ومن " حالات الأشياء " إلى " حالات النفس "، ومن "موضوعاتية " العالم الخارجي إلى " تذات " فضاء التواصل الداخلي ، حيث تُنشىء الصور العاطفية – التي تتخلل أفعال الذات الحاسة تخلل الموسيقى الإيقاعية للجسد الراقص – عند صياغة دوال الإحساس (حبّ، غرام ، إعجاب ، اعتداد ، غرور ، إلخ) آثاراً دلالية عاطفية شبيهة في تأثيرها القوي على الحواس والوجدان بمفعول روائح العطور على النفس (س.أ.: ٥٤/٣٣/١٥).

٦. بعض مظاهر الكون العاطفي

٦- ١. نَحْوُ التَّركيب العاطفي

لا يختلف التركيب العاطفي ، على مستوى اشتغال البنيات السردية ، عن التركيبين التداولي والإدراكي اختلافات ملحوظة . بل يعتمد مثلهما على البرامج السردية التي يعمل خلالها فاعل التحويل على تغيير الحالات العاطفية القائمة . غير أنّه مادامت العاطفة تشكّل خطاباً "من الدرجة الثانية " فإنّ الذات التي تشملها العاطفة بردائها تعتبر كذلك ذاتهاً " من الدرجة الثانية "، ذاتاً مصوغة تترتّب عن ذات الدرجة الأولى سواء أكانت ذاتاً كائنة أو ذاتاً فاعلة . ولذلك ، فالمشاكل التي يثيرها تحليل التركيب العاطفي تتعلّق أساساً بتحديد أوجه التداخل المرصودة بين مختلف أبعاد الخطاب التداولية والإدراكية والعاطفية .

لتجاوز العوائق التي تبرز مع هذا التحديد ، ينبغي أن يخضع وضع الذوات المصوغة في نظرية سيميائية للأهواء – حسب جريماص

وفونتاني – إلى نظرية في المصطنعات الصوغية ، كما طُوِّرت حديثاً من طرف كبار السبيرنتقيّين وخبراء التواصل والإعلاميات منذ الخمسينات .
ويمكن لهذه النظرية أن تنطلق من ملاحظة بسيطة وهي عدم ثبات الأدوار العاملية الكبير في التشكيلات الخطابية " (س.أ.). ففي العاطفة... الوثنية ، مثلاً ، يتحول الموضوع المحبوب – الجد الأعلى للقبيلة أو العشيرة – إلى ذات – صنم حي ، ويبدو الأمر ملفتاً أكثر للإنتباه حينما لا يكون هذا الموضوع المبجّل كائناً حياً – جمجمة رأس إنسان أو حيوان ، جذع شجرة ميّتة –. ونفس الشيء يلاحظ في بعض تجليّات العاطفة ... الإشراقية ، حيث يغدو الفقيد المحبوب – الشيخ المتزهّد – ذاتاً مؤثرة في جريان الأحداث بين الأحياء – الوالي الصالح –. وممّا يدعو فعلاً للتأمل تحول قبر هذا الفقيد تدريجياً من مرتبة المُرْسَل إليه المُنْتَظِر ... للأعطيات – أي مكان للتذكّر والتحبّب إلى مرتبة المُرْسِل المُحَرِّك – أي ركيزة لها خدمها ، ومؤسسة تعيد إنتاج المجتمع على نموذجها الهرمي الاستخاري في العصر الوسيط .

٦ – ٢. انشطار الذات الخيالي

تؤكّد ظاهرة عدم ثبات الأدوار الموضوعاتية الملموسة وجود انفصال بين كونين سميائيين : كون الخطاب المُضِيفِ للعاطفة ، والكون الخاص بالعاطفة ذاتها . فـ " صندوق مال " البخيل يعتبر موضوعاً في الكون الأوّل ، ويصبح ذاتاً ينتشي " البخيل " من مخاطبتها أيّما انتشاء في الكون الثاني (س. أ. ٦٠ – ٦٢). وتلك حالة ، وحالة فقط ، من حالات التداخل الخطابي .

والأعجب من ذلك أن الذات المستهوية تنشطر إلى ذاتين ، إحداهما فعلية تتحقق في الخطاب المضيف ، والأخرى ذات الكينونة

المصطنعة في التشكيلة الخطابية . وهو ما يبرز في حالة كـ " العناد ". إذ يمكن للملاحظ الخارجي – في إطار قيم ثقافية معينة ، بطبيعة الحال – أن يقارن ذات كينونة فعلية غير متصلة على المستوى التداولي بموضوع رغبتها المشروع (الاعتراف بأهمية الاكتشاف العلمي الجديد الذي توصّلت إليه) ، وذاتاً منجزة على المستوى العاطفي متأكّدة من ظفرها العلمي (اكتشاف دوران الأرض)، فينتهي حينها هذا الملاحظ إلى تباين الموقفين بالنسبة للواقع القائم . وبعبارة أخرى ، يبقى بالنسبة للعنيد (جاليلي ، نيلسون مانديلا) الاتصال بموضوع الرغبة (نيل الاعتراف ، التحرّر) مسألة وقت فقط ، حتى عندما يبدو الأمر مستبعداً في الخطاب المضيف (خطاب الكنيسة ، خطاب سلطة البيض العرقي).

والمطلوب من سميائيات الأهواء رصد الآليات المتحكّمة في انشطار الذات الخيالي الحاصل في إطار التداخل الخطابي . ولا يمكن أن يتحقّق لها ذلك إلاّ بـ" بناء (تلك).. المصطنعات على نحو يبرز الشروط والشروط المسبقة لتجلّي المعنى " العاطفي "، وكذا لتجلي الكينونة " (س.أ: ١١). وذاك شرط أساسي لحصر العاطفة في الدرجة الصفر قبل انبعاث الصّرح الدلالي .

تستمر آثار الكتلة الثيمية المترتبة عن الصوغيّات المحصلة أثناء المسار التوليدي للدلالة وما يواكبها من تعديلات الفاعلية التوترية، تستمر هذه الآثار – حتى بعد تعرّضها للتحوّل المقولاتي – في التواجد مع منتوجات هذا التحوّل داخل الخطاب . بحيث تتمكن الذات المستهوية – التي تبدو ظاهرياً واحدة منسجمة كل الانسجام – من طرح تخريجات عاطفية تتضمن عدة أدوار عاملية ، بل عدة ذوات صوغية تتفاعل فيما بينها . وهذه " الإمكانية تتجلى في الخطاب بفضل استدعاء مزدوج : استدعاء الأشكال السميوسردية اللصيقة بالذاتية ، من جهة ، واستدعاء الأشكال التوترية الخاصة بالعاملية من جهة أخرى " (س.أ.).

ويرى جريماص وفونتاني أنه من المفروض على نظريات التواصل والتفاعل استخلاص كل النتائج التي يؤدي إليها تحليل هذه الإمكانية المرصودة في الذوات الصوغية المسؤولة عن الانشطار العاطفي الموصوف . وأهمّها ضرورة اعتبار كل تواصل مجرّد تواصل بين مصطنعات صوغية وعاطفية محكمة : كل متخاطب يوجّه مصطنعه إلى مصطنع الآخر في لعبة شبيهة بلعبة المرايا المتقابلة . وهذه النتيجة تأتي لترسيخ الاقتراحات " المطروحة منذ المستوى المعرفي (لسميائيات الأهواء) حول كيفية تصوّر الذات لحظة انشطار الذات إلى " آخر " واستدخال الجسد الآخر كـ " ذات بينية " على أساس استوثاقي " (س.أ.: ٦٢).

وليست آلية الطرح الخيالي للذوات الصوغية المتحسّسة ، وإن ميّزت طريقة اشتغال الكون العاطفي تمييزاً يسمح بتجاوز الكثير من انزلاقات التصانيف الثقافية للعواطف المشوشة للوصف والتحليل ، ليست هذه الآلية إلاّ آلية من آليات التفاعل الكثيرة التي تبرز دور الاصطناع العاطفي في تنضيد صور المتعاملين أثناء التواصل وتلوين " حالات " الأنفس تجاه الرّهانات التي تستثيرها موضوعات القيمة وتختلقها الأشياء وأشباه الأشياء اختلاقاً .

٧. بعض مواصفات خطاب المنهج السميائي

إن أهمّ ما يميّز الدرس العلمي الحديث الامتحان المنهجي للقناعات السائدة والمقبولة والموروثة في هذا القطاع أو ذاك من قطاعات الثقافة البشرية ، لا لإثبات فسادها المطلق وعدم صلاحيتها الكليّة ، وإنّما لتصحيح وتعديل وتكييف مسار المغامرة الإنسانية مع أشكال العقلانية الجديدة – تلك الأشكال التي تتجاوز العقلانية الشكلية

الجوفاء إلى العقلانية المرنة المتفتّحة . ذلك ما يبتغيه السميائي ويستشرفه حينما يؤكّد ، بعد خطاب سوسير المؤسّس للمنهج اللساني المعاصر : " إذا كنا مازلنا نعتقد بالقول المأثور الذي يرى بأن وجهة النظر المثبتة بالحجج هي التي تجعل مجالاً معيناً " علماً " قائماً وتمنحه صفة موضوع البحث العلمي ، فإن هذا الفضاء السميائي المسكون بالأشكال الذهنية المعطوفة حيث انصهر العقلي باللاعقلي في عقلانيات متنوعة وفي تشكيلات عطفميّة هو حقاً المكان المتّسق لاستكشافاتنا " (س.أ.: ٣٢٤). لماذا ؟ لأنه من وجهة النظر السميائية التي لا تؤمن بفضل موضوع على موضوع إلا بقدر التحدي المنهجي الذي يمثّله بالنسبة لتطور النظرية حضوره الإشكالي على المستوى المعرفي " نكاد نجعل كل شيء عن العواطف والأهواء ، أو لنقل إنه ينبغي أن نتعامل معها كما لو أننا لا نعرف عنها أي شيء لأسباب كثيرة .. فإذا استمررنا في طريق تشييد النظريات انطلاقاً من الأسس السابقة فإنه يتهدّدنا خطر إنتاج تصنيف إيحائي للعواطف والأهواء يشبه في نهاية المطاف التصانيف السالفة الموجودة " (س.أ.: ١١٠).

ولكن الأولى والأجدى ، تبعاً للروح التجريبية التي طبعت دائماً المقاربة السميائية للموضوعات الثقافية ، معاينة الأهواء والعواطف من خلال المنجز من الخطابات ، أي خطاب القواميس اللغوية وخطاب الفلاسفة والمصلحين الأخلاقيين وخطاب الأدباء وغيرهم . فلهذه الخطابات ميزة كشف القناع عن الطريقة المفصّلة التي تشتغل بها الأكوان العاطفية الصغرى أو ما يسمى في اللسانيات الاجتماعية باللهجات الجماعية والفردية .

أي معيار من معايير الحقيقة يمكن الاستغاثة به اليوم بعدما أصبح الرائج منها قديماً وحديثاً غير موثوق بنماذجه الإقليمية مشكوكاً في صفاء كونيّته ؟ أي عيار هذا الذي بوسعه تحقيق الإجماع بعيداً عن

أوهام ديانة العلم التي خيّمت على القرن الماضي ، والعالم متقلّب القيم ، والمجتمعات طليقة الإيديولوجيات الكليانية والفردانية ، والمعرفة عند المحافظين والمتطرّفين على حد سواء تقليد وتلقين لا تجديد واكتشاف ؟ إذا كان السميائي يدرك جيداً دور الأهواء والحواس في التصديق ، فإنه يقتنع كذلك بأهميّة معيار كالتماسك في قياس درجة متانة نظرية من النظريات العلمية ". (المأمول) انسجاميّة المكان وتناسب النظر . والتماسك داخل الأشياء وداخل الأذهان - في نظر جريماص وفونتاني - هو الركيزة الوحيدة التي تبقى لعملنا عندما تُنبذ معايير الحقيقة الأخرى. كما أن الفهم بمعنى رصد الظواهر في شموليتها ، هو ذلك الامتداد المنتظر للمبدأ السوسيري " الكل مترابط " حيث يلازم البحث عن المعنى من أجل (فهم) العالم هدف الذات المتسائلة حول مسارها الخاص . ثم إنّ فهم العالم يعني رفض تجزيئه إلى نماذج محلية . ولا يتأتى لنا ذلك إلا بافتراض تماسكه ، وتلك هي الأداة الوحيدة للاقتراب من "التعقيدات" التي تخيف " (س.أ.: ٣٢٥) . البون شاسع إذن بين إبيستمولوجية لا تضمن اليقين ولكنها متماسكة الرؤية والنتائج وإبيستمولوجية ذات مكيالين تنظر إلى الإشكاليات منفردة طرحاً واصطلاحاً واستنتاجاً . ولا يعرف العود كالعاجم .

الهوامش

١. ولد ألجرداس جوليان جريماص بروسيا في ٩ مارس ١٩١٧م، من أبوين ليتوانيين منفيين . بعثته الجمهورية الليتوانية المستقلة حديثاً إلى فرنسا لتعلم اللغة الفرنسية ، فدرس القانون بجامعة غرونوبل سنة ١٩٣٦ . وفي أثناء الحرب العالمية الثانية ، هرب من ألمانيا الهتلرية ، وعاد إلى فرنسا سنة ١٩٤٥ حيث سجّل رسالته للدكتوراه مع ماطوري في الدلاليات المعجمية ، ثم ناقشها عام ١٩٤٩ . درّس جريماص بالاسكندرية (مصر) فأنقرة بتركيا ، قبل أن يعيّن أستاذاً بجامعة بواتيه ، ثم مديراً للأبحاث بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بباريز ابتداء من سنة ١٩٦٥ . من أعماله الرئيسية باللغة الفرنسية :

ANDRE - JULIEN GREIMAS :

- Sémantique structurale, Paris. Editions Larousse. 1966.

- Du sens, Paris, Editions Seuil, t. 1. 1970: t. II. 1983.

- Introduction a l'analyse du discours en sciences sociales (En collaboration avec Eric LANDOWSKI), Paris, Editions Hachette, 1979.

- Dictionnaire de l'ancien français, Eds. Larousse. t. I. 1968; t. II. 1989; t. III. 1993.

- Sémiotique. Dictiannaire raisonné de la théorie du language (En collaboration avec Joseph COURTES), eds. Hachette. t. I. 1979[1], 1993[2] (édition complétée), 1994[3] ; t. II, 1986.

٢. بارت (١٩٧٨ ، [١٩٧٧])، ص. ٣٢ .

٣. بنفنيست (١٩٧٤ ، [١٩٦٨])، " البنيوية واللسانيات "، ص ٢٤ . يراجع بارت ([١٩٧٧])، ص. ٨: " إذا كان صحيحاً أنني ربطت منذ وقت مبكر بحثي بنشأة وتطور السميائيات (Sémiotique)، فمن الصحيح كذلك أنه لا يحق لي كثيراً أن أمثلها مادمت قد كنت ميّالاً إلى تغيير تعريفها بمجرد ما بدت لي أنّها قد تأسّست ، ومادمت قد عوّلت على القوى الشاذّة ، تلك التي كانت أقرب إلى مجلة تيل كيل منها إلى مجلات عديدة في العالم أثبتت حيوية البحث المسميولوجي ".

٤. لقد غُبِنَ سوسير في العاصمة الباريزية حديثاً مثلما غُبِنَ سيبويه في الحاضرة البغدادية قديماً . وهو ما ينبغي أن تبينه سيرة ذاتية مكتملة ، إذا ما كتبت في يوم من الأيام . بقلم صدوق .

٥. يراجع كريماص (١٩٥٦).

٦. يراجع كريماص (١٩٥٨).

٧. يراجع كريماص (١٩٦٣).

٨. كليمون (١٩٩٦)، ص. ١١. وتتابع المؤلفة قائلة : " وإذا كان أطفال الحفلات الراقصة – الذين نزلوا بكثافة إلى ساحة الأفكار سنة ١٩٦٨ – قد عايشوا تجربة إعادة بناء العالم هاته ، فإنّهم لم يحملوا عبئها الثقيل كما يحمل متسابق الدراجات قميص الفريق على ظهره طيلة السباق . لقد

اقتات هؤلاء الأطفال من البنيوية ، وطافوا حولها ، ثم قرروا أنها ليست مسلية ، فانفضّوا من حولها . إنهم كانوا يريدون تفجير كل الحقائق ، ويطلبون لذلك المستحيل . فأنا أتذكّر ذلك الشعار الرائع الذي كانوا يرددونه : " كونوا واقعيّين ، واطلبوا المستحيل (!) ".

٩. جريماص (١٩٨٣)، ص. ٧.

١٠. باني (١٩٩١، [١٩٩٠])، ص. ١٠٧. وينظر كذلك مانغونو (١٩٩٥)، ص. ٤٠ - ٦٢ .

١١. تراجع دراسة شميث الهامّة (١٩٨٧، [١٩٧٨])، ص ٥١ - ٥٨.

١٢. أهمّها إطلاقاً كورتس ، تقديم كريماص (١٩٧٦) ، وجماعة أنتروفرن (١٩٧٩)، وينظر أيضاً كورتس (١٩٩١) و(١٩٩٤).

١٣. جريماص وفونتاني (١٩٩١) ، ص. ٦٠ .

لائحة المراجع

١ - باللغة العربية

* باني ، لويس (١٩٩١)

" القراءة السميائية والمشروع اللاهوتي - وقائع وتساؤلات "، ترجمة : نزار التجديتي ، فاس ، دراسات سميائية وأدبية ولسانية ، عدد ٥، [١٩٩٠]، ص. ١٠٣ - ١٢٠ .

* شميث ، زيكفريد (١٩٨٧) :

" التواصل الأدبي "، ترجمة / نزار التجديتي ، بيروت ، الفكر العربي المعاصر ، عدد ٤٦ ، [١٩٧٨]، ص. ٥١ - ٥٨ .

٢ - باللغات الأعجمية

BARTHES, ROLAND (1978) :
Leçon, Paris, Editions Seuil [1977].

BENVENISTE, EMILE (1974) :
Problèmes de linguistique générale, Paris, Editions Gallimard, t. II [1968].

CLEMENT, CATHERINE (1996):
La putain du diable, Eds. Seuil.

COURTES, JOSEPH (1995) :
Du lisible au visible, Paris, Editions Hachette-Université.

DESCARTES, RENE (1649) :
Les passions de l'âme, Amesterdam-Paris.

ECO, UMBERTO (1996) :
Interprétation et surinprétation, Paris, Editions Puf.

FONTANILLE JACQUES (1989) :
Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours - peinture - cinéma), Eds. Hachette-Supérieur.

GREIMAS. ANDRE-JULIEN & FONTANILLE JACQUES (1991) :
Sémiotique des passions. Des états d'âme aux états des choses, Eds. Seuil.

GREIMAS, ANDRE-JULIEN

- (1956) : L'Actualité du saussurisme, *Le Français Moderne*, n° 3.
- (1958) : Histoire et linguistique, *Annales*, fasc. n° 1.
- (1963) : La Description de la signification et la mythologie comparée, *L'Homme*, Sept.-déc.
- (1976) : Du discours scientifique en sciences sociales. *Sémiotique et sciences sociales*. Eds. Seuil.

HAMON, PHILIPPE (1995) :
Le Musée et le Texte, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 95ème année, n° 1, Janv.-févr.

LIVET, PIERRE (1978) :
Le Traitement de l'information dans le "Traité des passions", *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, n° 1, Janv.-mars.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1995) :
L'Enonciation philosophique, *Langages*, n° 119, Sept.

PARRET, HERMAN

- (1979) : Eléments d'une analyse philosophique de la manipulation et du mensonge, *Manuscrito*, n° 2.
- (1986) : *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, Coll. "Philosophie et langage"

PETOFI, J. S. (1976) :
Lexicology, encyclopedic knowledge, theory of text, *Cahiers de lexicologie*, Vol. XXIX - n° 2.

RAMAT, P. (1976) :
Aspects sémiotiques de la linguistique textuelle, *Cahiers de lexicologie*, Vol. XXIX - n° 2.

RICOEUR, PAUL (1996) :
La critique et la conviction, Paris, Editions Calmann-Lévy.

VALADIER, PAUL (1997) :
L'anarchie des valeurs, Paris, Editions Albin Michel.

WEIL, DOMINIQUE (1997) :
Figures du sujet dans la modernité, Paris, Editions Arcanes.

انفتاح النص الروائي

النص والسياق

سعيد يقطين

تقديم :

١ – ١. منذ أن شاع مصطلح "التناص" في حقل الدراسات الأدبية في أواخر الستينيات وهو يثير همة الباحثين والدارسين إلى الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل النص ، أو بين نصوص متعددة . وكان من نتائج ذلك أن ظهرت مصطلحات فرعية عديدة تُجسِّد كلها هذه العلاقات ، وتحدد أهم سماتها ، وهي تتجلى في أي نص لأسباب ودواع فنية وثقافية واجتماعية . وساهمت تبعاً لذلك مختلف هذه الاجتهادات في تطوير رؤيتنا إلى النص، كما سارعت من وتيرة تعميق نظريات النص المختلفة وما يتصل بها .

١ – ٢. نجد من بين أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل تعاملنا مع النص الأدبي ، وطورت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية ، دراسة ج. جنيت[1] حول ما يسمِّيه بـ " المتعاليات النصية ". لقد استعمل جنيت هذا المفهوم ليحل محل " التناص "، لأنه أجمع وأشمل ، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس " التناص " سوى واحد منها. وبذلك يغدو " التناص " مفهوماً فرعياً ، يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جنيت أنواعاً وأشكالاً من " المتعاليات النصية ".

١ – ٣. أستعمل مفهوم " التفاعل النصي " كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت ، وأرى أنه أعم وأشمل من " التناص " وأدق من " المتعاليات النصية "[2]. كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة ، وعندما نتحدث عن الإعلاميات والنص الإلكتروني ، يتضح

لنا بجلاء أن مصطلح " التفاعل " أكثر ملاءمة وانسجاماً ودلالة من غيره من المقابلات المستعملة في العربية للدلالة على " التناص " أو "المتعاليات النصية ".

١ – ٤ . حدد جيرار جنيت أنواع المتعاليات النصية التي رصدها في خمسة أنواع هي : معمارية النص ، والمُناصّ ، والتناص ، والميتانص، والتعلق النصي . ويهمنا من هذه الأنواع جميعاً الوقوف على النوع الأخير الذي كنت قد كرست له كتاب " الرواية والتراث السردي " لأني أريد النظر في هذا المفهوم من زاوية اتصاله بـ " الإعلاميات "، ونعيد النظر فيه في ضوء الانفتاح على المستجدات النصية في اتصالها بالإعلاميات ، ونعاين كيفية استفادة " نظرية التفاعل النصي " من الإنجازات التي تتحقق في هذا المجال . وبذلك نعطي لنظرية النص والتفاعل النصي كل الاحتمالات الممكنة للتطور والتبلور في ثقافتنا العربية الحديثة .

٢. التعلق النصي :

٢ – ١ . حدد جيرار جنيت هذه العلاقة النصية (Hypertextualité) بين نصين اثنين ، أحدهما لاحق (ب) "Hypertexe" ، والثاني سابق (أ) "Hypotexte" . ويتخذ النص اللاحق النص السابق عالماً لإنجاز تجربته النصية . وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بـ " التعلق النصي "، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة ، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين ، ويظل يحتذيه ، ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها . وتاريخ التجربة النصية العربية وسواها ، يمدنا بنماذج دالة على ذلك (مثل علاقة المعري بالمتنبي ، أو الحريري بالهمذاني ،،، أو علاقة الإنيادة وأوليس بالأوديسا ،،،).

٢ — ٢. إن هذا التعلق لا يقف عند حد المحاكماة أو السير على المنوال، ولكنه قد يتحول إلى الضد ، كما نجد مثلاً مع المناقضة أو الهجاء أو المعارضة . والمثال المشهور لهذا النمط من العلاقة في الإنتاج الشعري العربي ما تقدمه لنا النقائض بين جرير والفرزدق ، حيث يعمد الشاعر جرير مثلاً إلى اتخاذ قصيدة للفرزدق ، فينسج على وزنها وعروضها وصورها وأساليبها ، ولكنه يحول كل ما فيها من قيم إيجابية إلى سلبية . وإلى جانب المحاكاة والمعارضة ، يمكن الحديث عن التحويل حيث يكون الانطلاق من تجربة نصية معينة مناسبةً لإنتاج دلالة خاصة ، أو إبراز تصور مختلف . ويتجاوز التحويل هذا البعد الدلالي إلى المادة الحكائية ، وطرائق اشتغال الخطاب ، كما جد مثلاً في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ ، وعلاقتها مع ألف ليلة وليلة . والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة في الإنتاج العربي الحديث .

٢ — ٣. لا يقف حد التعلق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ / الكتابة) ، ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات ، حيث يكون النص المتعلَّق به (السابق) من نظام لفظي ، مثلاً، لكن النص المتعلِّق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف : فرواية نجيب محفوظ يمكن أن تحول إلى السينما ، وقصة أهل الكهف ... يمكن أن تحول إلى مسرحية (توفيق الحكيم) ، كما أن الرسام أو المصور أو الموسيقي يمكن أن يتعلق بنص أدبي أو ديني أو ثقافي ،،، فيقدمه من خلال نظام العلامات الذي يشتغل به ، فيبرز لنا من خلال اللوحة (الرسومات الشعبية التي تمثل عنترة وعبلة) ، أو القطعة الموسيقية (شهرزاد) .

٢ — ٤. إن التعلق النصي في الدراسات الأدبية قدم إفادات كثيرة ومهمة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية

المختلفة بعضها ببعض . كما أنه كشف لنا عن أنظمة العلامات المتعددة، وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معين في نطاق خاص[٣]. ويبين لنا هذا أن التفاعل يتجاوز النص في بعده اللفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية وغيرها ، وتستفيد من أبعاد مختلفة للنصوص الفنية وسواها . ويكشف لنا هذا بالملموس عن الطابع الغني وغير المحدود لأشكال وأنواع التفاعل التي تتحقق بين مختلف الإنتاجات التي يبدعها الإنسان ، وينشئها لدواع تتصل بتنويع وإثراء أنماط التواصل بين الناس. وخير دليل على ذلك ما نجده كامناً في الدلالات الجديدة التي صار يأخذها التفاعل النصي بوجه عام ، والتعلق النصي بصورة خاصة مع الثورة الإعلامية التي تفرض نفسها باطراد وبوتيرة متسارعة وشاملة محدثة بذلك أساليب وأشكالاً جديدة ومتطورة في الإنتاج والتلقي والتواصل . وذلك ما يمكن أن نتوقف عنده من خلال حديثنا عن "الترابط النصي " الذي هو وجه آخر للتفاعل والتعلق النصيين .

٣. الترابط النصي :

٣ – ١ . عندما اقترح جيرار جنيت مفهوم (Hypertexte) سنة ١٩٨٢ لم يكن على علم بأن هذا المصطلح كان يوظف في الإعلاميات بمعنى مختلف عن المعنى الذي أراده لنوع العلاقة النصية التي حددها ، وإن كان المعنى العام يومىء إلى ما سنحاول إعطاءه لهذا المفهوم ، ونحن نرمي إلى نقله من مجال الإعلاميات بقصد توظيفه في تحليل النص . لقد ظهر مصطلح Hypertexte في الإعلاميات لأول مرة حين استعمله طيد نيلسون سنة ١٩٦٥[٤]، وبما أن دلالته تختلف عما نجده في تحليل النص الأدبي فإننا نقترح له مفهوم : " الترابط النصي "، تمييزاً له عن "التعلق النصي"، وسنضطلع بتبين ذلك في سياق هذه الدراسة .

٣ — ٢. انطلق ط. نيلسون من مجهودات سابقة ، وحاول تجاوزها . ويعد نجاحه في ذلك مساهمة تطويرية للأعمال التي قام بها ف . بوش (Vannevar Bush) من جهة، وبعده د. إنجيلبارت (Douglas Engelbart) من جهة ثانية . أقدم ف . بوش سنة ١٩٤٥ (وهو رائد في الإعلاميات ، والحساب الآلي) على البحث عن أسلوب يمكنه من تخزين الوثائق والنصوص كيفما كان نوعها (كتب – مقالات – ملاحظات شخصية – تعليقات ،،،) وتصفحها واسترجاعها ، والبحث فيها ، عن طريق ربط بعضها ببعض ، بحرية وسهولة ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك[٥].

٤ — ٣. كان الهاجس الذي حرك بوش إلى البحث عن هذه الطريقة في تخزين المواد وتنظيم البحث فيها ، هو ملاحظته للأعداد الهائلة من المعلومات التي كانت تتراكم باطراد في المكاتب الحكومية[٦]، وكان البحث فيها يستدعي الكثير من الجهد والعمل الشاق . كما كان أساس ترجمته لهذا الهاجس ، يكمن في انطلاقه من فكرة مفادها أن الدماغ البشري يشتغل وفق نظام الترابطات .

لقد دفعه ذلك الهاجس ، إلى تطبيق تلك الفكرة على النظام الذي اخترعه وسماه (Memex)، وهو أداة لتخزين المواد والنصوص ، وتكمن سمته الأساسية في قدرته على إدارة وتسيير المعلومات ذات العلاقة ، وربط بعضها ببعض بشكل آلي . ويتم هذا الربط بنفس أسلوب الدماغ البشري في الربط بين الأشياء . لقد نجح بوش في إدخال مفهومين جديدين لتأكيد هذه الروابط وهما " العقدة " و" الرابط " وسيكون لهما موقع هام في توظيفات الترابط النصي واستعمالاته بعد ذلك . كانت الآلة التي يشغلها لفائدة نظامه ميكانيكية وثقيلة وتستعمل بطائق مُخرَّمة ، ولم يحالف الحظ مشروعه الذي اعترضته عوائق تكنولوجية عديدة فلم يتطور بذلك نظامه . وكان من الضروري تحقيق خطوات أخرى ليصبح المشروع قابلاً للإنجاز ، ولكن على يد غيره من الرواد .

٣ . ٤ . واصل دوجلاس إنجيلبارت (١٩٦٨)، وهو رائد في خطاب الإنسان - الآلة ، وإليه ينسب اختراع " الفأرة " للحاسوب ، مشروع بوش وذلك بانطلاقه من أعماله وسعيه إلى تطويرها من خلال اختراعه لنظام أسماه (On line system) NLS ، وهو أول نظام يسمح بتوظيف الترابط وتجسيده بصورة ملائمة(٧).

٣ . ٥ . هذه الإنجازات كان يحذوها هاجس مركزي يتمثل في تنظيم البيانات والمعطيات المشتغل بها في المكتبات ، وفي التواصل بصفة عامة . وينجح طيد نيلسون في استثمار أعمال أسلافه ، ويقدمها من خلال نظام الحاسوب الذي اخترعه تحت اسم Xanadu وهو مستوحى من عنوان قصيدة لكوليردج " قصر الأحلام ". يربط هذا النظام بين عناصر أجزاء متعددة من المعطيات ، ويسمح بتسجيل الأفكار المصاحبة لمستعمليها في المستقبل(٨) . ويقترح نيلسون مصطلح Hypertexte لتحديد هذه العملية المطبقة على الحاسوب ، والتي تسمح بالتنقل بين المعلومات بحرية وسهولة ، وذلك انطلاقاً من اعتباره Hypertexte أو الترابط النصي مكوناً من مصادر مختلفة ومتعددة ، وهناك إمكانات للربط بينها ، ومنذ ذلك الحين عرف هذا المصطلح شيوعاً كبيراً أملته الإمكانات العديدة التي أتاحها استخدام الحاسوب في الحياة العلمية والعملية ، كما عرف تطورات مهمة من حيث تشغيله وتوظيفه في صناعة البرمجيات والموسوعات والنصوص الإلكترونية . وصار تبعاً لذلك من المفاهيم - المفاتيح التي تستعمل بكثرة في الأدبيات الإعلامية المختلفة . ولقد بدأ الاهتمام بهذا المفهوم يستقطب بعض الباحثين العرب، وإن بشكل محتشم وقليل ، ويبدو لنا ذلك بجلاء في المحاولة الرائدة التي أشرت إليها أعلاه للباحثين بدران وفرحان ، وهي تتصل بالإعلاميات ، والدراسة التي أقدم عليها الناقد حسام الخطيب في كتابه "الأدب والتيكنولوجيا "(٩).

٤. الترابط النصي والتفاعل النصي :

٤ — ١. في كل التعريفات التي وقفت عليها بصدد "Hypertexte" نجد العنصر المبرز ، والمركز عليه في أي تعريف هو ما اتصل بـ " الربط " و" الترابط ". وسنحاول في مستوى أول تقديم بعض التعريفات التي تبين ما نذهب إليه ، لننتقل بعد ذلك إلى إبراز الوشائج التي تصل الترابط بالتفاعل ، ونؤكد بالملموس أن " التفاعل " يظل أعم وأشمل ، ويسم مختلف العلاقات النصية الكائنة والممكنة ، لتتاح لنا بعد ذلك إمكانية الذهاب إلى الأطروحة التي ندافع عنها هنا ، وهي محاولة استثمار مفهوم الترابط النصي الذي نستعيره من الإعلاميات لنعيده إلى التوظيف في مجال تحليل النص الأدبي ونعطيه بذلك كامل أبعاده التي تتحقق في أي نص إبداعي أو أدبي بوجه عام .

٤ — ٢. يقدم لنا التعريف الأول مفهوم " Hypertexte " بأنه " نظام يتشكل من مجموعة من النصوص ومن روابط (liens) تجمع بينها ، متيحاً بذلك للمستعمل إمكانية الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجياته"[١٠].

٤ — ٣. وفي تعريف موسوعة إنكارطا[١١] في نسختها الفرنسية (١٩٩٨) نجد أنفسنا أمام إدراج مفهوم الترابط النصي ضمن مفهوم " تعدد الوسائط " الذي ترى أنه يستوعب تقنيتين متجاورتين هما الترابط النصي وترابط الوسائط (سنعود إلى هذا المفهوم) ، وبصدد المفهوم الأول ترى " أنه بتطبيقه على خزانة من الملفات يقوم بربط (chaîner) مجموع هذه الملفات بواسطة نسيج من العلاقات غير المتتالية . وتتيح هذه الروابط (liens) للمستعمل أن يتنقل بين موضوعات متنوعة دون مراعاة النظام الذي تخضع له في ترتيبها ".

٤ — ٤ . أما الموسوعة البريطانية[١٢] فتقترح هذا التعريف : " ربط وثائق إعلامية متصلة فيما بينها بواسطة روابط إليكترونية قصد السماح للمستعمل بالوصول إليها بسهولة ".

نلاحظ من خلال هذه التعريفات التي وقفنا عليها ، ولم نرد تتبع العديد من التعريفات التي تمدنا بها مختلف المعاجم والموسوعات أنها تلح جميعاً على فكرة " الربط " بين المعطيات المختلفة ، سواء كانت نصوصاً ، أو صوراً ، أو قطعاً صوتية أو موسيقية . بل إن الموسوعة البريطانية تؤكد أن الترابط النصي ، يسمى أيضاً " Hyperlinking "، وفي هذا تأكيد أكبر على مدلول هذا المصطلح وما يحمله من معنى الربط والترابط الذي نجده واضحاً في الكلمات التالية الدالة : Connection / Link / Chaîner / Liens ...

٤ — ٥ . نستخلص من كل هذه التعريفات وغيرها أن " الترابط " هو السمة الأساسية التي تتصل بمفهوم Hypertexte ، ولذلك فضلنا هذا المصطلح على غيره ، وميزناه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصراً على العلاقة بين نصين سابق ولاحق . ولتوضيح الاختلاف الأساس بين الاستعمالين ، وصلتهما معاً بـ " التفاعل النصي "، لابد لنا من التمييز بين النص والنص الإلكتروني . يظل النص في الاستعمال الجاري مرتبطاً بالشفاهي والكتابي ، بينما نجد النص الإلكتروني هو ما يتحقق من خلال شاشة الحاسوب ، وله مواصفات تختلف عن النص الشفاهي أو المكتوب . وتوظيف الحاسوب في الحياة العملية أوجد إمكانات استعمال " النص " بمواصفات تخضع للإطار الذي يسمح به نظام الحاسوب وتقنياته الخاصة . ولهذا الاعتبار نجد مفهوم " التعلق النصي " يضعنا أمام علاقة بين نصين اثنين ، حيث يقيم اللاحق منهما علاقة مع السابق . أما في النص الإلكتروني ، فالترابط النصي

يتجسد من خلال الروابط التي تتم من داخل النص نفسه ، ويسمح لنا هذا بالانتقال داخل النص ، وفق ما تستدعيه عملية القراءة . وكمثال على ذلك من خلال "الموسوعة الإلكترونية " حيث ننطلق من " مادة " ما، وداخلها يمكننا بواسطة الضغط على مؤشر الفأرة الانتقال إلى البحث عن معنى كلمة ، أو تعريف شخصية وردت في المادة التي انطلقنا منها ،،، وفي قراءتنا للمادة المتصلة بالشخصية يمكننا أيضاً الانتقال بيسر وحسب الحاجة ، وهكذا دواليك . ويتيح لنا " الترابط " في النص الإليكتروني ليس التحرك بين النصوص اللفظية فقط ، ولكن أيضاً الانتقال بين علامات غير لفظية، مثل الصوت ، أو الصورة ، أو الخارطة، أو اللوحة ، أو الصورة الحية أو المتحركة ، ويعرف هذا التوسيع بترابط الوسائط "Hypermédia" . ومعنى ذلك أن مفهوم الترابط يتجاوز " اللفظي " إلى أنظمة متعددة . وهذا الشكل من الترابط بمعنييه ما كان ليتحقق لولا التطور الذي تم مع استخدام النص الإلكتروني ، وتوظيف الوسائط المتعددة .

ورغم التباين المسجل بين التعلق النصي والترابط النصي ، فإننا نراهما معاً يرتبطان بـ " التفاعل النصي " بوصفه جامعاً يتسع لمختلف العلاقات بين النصوص ، سواء كانت لفظية أو غير لفظية ، وسواء قدمت شفاهاً أو كتابة أوإلكترونياً، كما يمكننا توضيح ذلك من خلال هذا الشكل :



لكن الفرق بينهما يبرز من حيث طبيعة النص (أو شكل تجليه)، من جهة ، ونوع التفاعل من جهة ثانية . ويتضح لنا البعد التفاعلي ، (وهذا ما جعلنا نفضل " التفاعل النصي " عن غيره من المصطلحات الموظفة في اللغة العربية لتأكيد العلاقات المختلفة بين النصوص وحتى قبل اطلاعنا على الأدبيات الإعلامية) ، من خلال تأكيد المشتغلين بالإعلاميات في حديثهم عن " الوسائط المتعددة " و" الترابط النصي " و"ترابط الوسائط " عن " التفاعل " الذي يطبع هذه العلاقات . وتذهب موسوعة إنكارطا الإلكترونية إلى حد الحديث عن إمكانات " تفاعلية " أتاحتها الوسائط المتعددة من خلال تقديمها للفنانين والكتاب نمطاً من التعبير التفاعلي يزخر بالإمكانات ، ومفتوح على الاحتمالات التي لا يُمكِّننا منها أي نمط تعبيري آخر[١٣]. وفعلاً نجد في التطويرات الإبداعية (الرواية والألعاب ،،، مثلاً) ما يؤكد هذا البعد " التفاعلي " الذي نومىء إليه .

٥. التفاعل النصي وآليات الاشتغال :

٥ — ١ . إن تأكيدنا على البعد الجامع لمفهوم " التفاعل " بين مختلف النصوص (أدبية / غير أدبية)، وكيفما كانت طبيعتها أو شكل تجليها (شفاهية / كتابية / إلكترونية) ، يدفعنا إلى جعله عاماً وشاملاً بالقوة والفعل ، وذلك على اعتبار أن التنظيرات التي تحققت في مجال تحليل النص المكتوب تحققت قبيل تبلور النص الإلكتروني الذي جاء محملاً بإمكانات لا تتمثل بالصورة نفسها في النص المكتوب أو الشفاهي ، وإن كان مجال التشديد على تلك الإمكانات قد تحقق مع النظريات السيميوطيقية المختلفة التي راهنت على الاشتغال بالعلامة كيفما كان نوعها (لفظية / غير لفظية) . وتبعاً لذلك ، لابد لنا من الوقوف على

آليات اشتغال التفاعل النصي بقصد معاينة مدى شموليتها لتتسع للترابط النصي أم لا . وفي الحالة النقيض لابد لنا من تحديد آليات أعمّ وأشمل من تلك التي تم الوقوف عليها في تحليل النص لتأكيد الأطروحة التي ندافع عنها هنا ، والمتمثلة في شمولية التفاعل .

٥ - ١ . حدّد لوران جيني[١٤] آليات اشتغال التعامل النصّي ، أو ما يسميه " التناص " باعتباره المفهوم الجامع من خلال ما يلي :

٥ - ١ - ١ . التلفيظ : والمقصود بذلك أن النص وهو " يتفاعل " مع نص آخر ، ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه ، ولاسيما إذا كان من غير نظام العلامات اللغوية ، ويمنحه بعداً لفظياً . فالروائي مثلاً قد يصف منظراً أو فضاء ما ، ولكنه لا يقدمه لنا من خلال بعده البصري كما يفعل المصور أو الرسام ، ولكنه بواسطة اللغة ينقل إلينا أشياء غير لغوية .

٥ - ١ - ٢ . الخطية : إن النص المكتوب مثلاً حين يتفاعل مع أي نص، فهو ينقله إلى نظامه الخطي ، ويقدمه لنا متسلسلاً ومتنامياً تماماً كما هو الحال مع أي نص مكتوب . حتى وإن كان النص المتفاعل معه من طبيعة مغايرة .

٥ - ١ - ٣ . التضمين : ويتمثل في إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص ، بصورة تجعله يبدو وكأنه جزء منه رغم كونه طارئاً عليه . وعملية التضمين هاته تستدعيها عملية بناء النص ، وهو يتفاعل مع غيره من النصوص .

٥ - ٢ . هذه الأشكال الثلاثة لعملية التفاعل النصي وطريقة اشتغاله في النص المكتوب مثلاً ، لا يمكن إلا أن تضعنا أمام ضرورة طرح أسئلة

حين يتعلق الأمر بالنص الإلكتروني ، وذلك على اعتبار أنه لا يحقق لنا الطرائق نفسها التي نجدها في غيره من النصوص . فالنص الإلكتروني يعتمد اللغة ، وقد تكون أساسية أو محورية في بعض تجلياته ، ولكنها ليست الوحيدة ، إذ قد يقدم إلينا بعض النصوص التي يتفاعل معها انطلاقاً من علاماتها الخاصة : يمكننا مثلاً الانتقال بواسطة مؤشر الفأرة من قراءة مادة تتصل بجان بول سارتر ، إلى تصريح صوتي له حين رفض جائزة نوبل ، ونفس الشيء نجده في مختلف مواد النص الإلكتروني الذي يعتمد تعدد الوسائط . ومعنى ذلك أن تعدد الوسائط في النص الإلكتروني يأتي ليتجاوز البعد اللفظي الذي يقف عنده النص المكتوب ، وبذلك نتعدى " التلفيظ " ونتجاوزه إلى " تعدد العلامات " بتعدد الوسائط . ونجد الشيء نفسه بصدد الخطية في النص الإلكتروني . لا يمكننا أن نختلف في أن مواد النص الإلكتروني ذات بعد خطي . لكن الخطية في مادة نصية ما ، تتجاور مع اللاخطية التي هي السمة الأساسية للنص الإلكتروني . فالمشتغل بالنص الإلكتروني يمكنه الانتقال هرمياً أو شجرياً في النص ، وبواسطة " الترابط النصي " يمكنه الانتقال بحرية في النص ، ويبين هذا أن البعد الخطي يأتي في مرتبة ثانية ولا يحظى بالمكانة التي يتمتع بها النص المكتوب . أماعملية التضمين فهي تتحقق داخل المادة ، ويتيح الترابط النصي التعامل مع هذه النصوص وكأنها شبه مستقلة لأن كل نص يصبح قابلاً لأن يتضمن غيره من النصوص التي يمكن التوجه إليها رأساً ، والتعامل معها في ذاتها . إن كل هذه الملاحظات تبين لنا بجلاء خصوصية النص الإلكتروني واختلافه عن النص " العادي ". وهي جميعاً تأتي في واقع الأمر لتؤكد البعد التفاعلي ولا تلغيه ، وإن كانت تُجَلّيه لنا بصور مخالفة لما اعتدنا عليه . ولا ننسى في هذا النطاق الإشارة إلى أننا نتحدث عن نوع معين من النصوص الإلكترونية ، وهي تلك التي تعتمد نظام تعدد الوسائط المتطور. أما النصوص الإلكترونية البسيطة ، فلا تختلف كثيراً عن النص المطبوع .

٥ – ٣. إن القواعد التي وقفنا عليها في تحقق التفاعل النصي تبين لنا بجلاء التباين الحاصل بين النص " العادي " والنص الإلكتروني من حيث تجسد أوجه التفاعل فـ :

- **التلفيظ # تعدد الوسائط .**
- **الخطية # اللاخطية .**
- **التضمين = التضمين .**

إن الاختلاف المسجل في النقطتين الأوليين يتصل بطبيعة كل نص من حيث طريقة بنائه ، وأداة تجليه (الكتابي / الإلكتروني). لكنهما تتفقان في التضمين الذي يصل كلا منهما بالتفاعل في حد ذاته (العلاقات النصية). ومعنى ذلك أن التلفيظ والخطية لهما علاقة بالخصائص النصية التي يتحقق من خلالها النص وهو يتفاعل مع غيره ، أما التضمين فيبرز لنا من خلاله التفاعل بغض النظر عن أشكال تجلي النص . ويفيدنا هذا في النظر في صور التفاعل وكيفية بروزها في النص كيفما كان نوع تجليه . ونصل بذلك إلى الأنواع المتعددة التي رصدها الباحثون مثل التعلق النصي ، والتناص ، والمناصة ، والميتانص ، ومعمارية النص ، وأخيراً الترابط النصي . إنها جميعاً تتحقق في أي نص ، سواء كان إلكترونياً أو غير إلكتروني . كما يمكننا توضيح ذلك على هذا النحو :

٥ – ٣ – ١. التعلق النصي والتناص : يتصلان بالتداخل الحاصل بين النص اللاحق والنصوص السابقة ، وكل واحد منهما يتجلى في النص بطريقة خاصة .

٥ – ٣ – ٢. المناصة والميتانص : تتحققان في النص عن طريق التجاور (الهوامش – المقدمات – النصوص الموازية ،،،) أو عن طريق

التعليق أو النقد الموجه إلى النص . أما المعمارية النصية فترتبط بجنسية النص أو نوعيته ، وليست بذلك طبقة نصية خاصة .

٥ – ٣ – ٣ . أما الترابط النصي : الذي سجلناه بصدد النص الإلكتروني، فنراه قريباً من النوع الثاني (المناصة / الميتانص) ، حيث نجد أنفسنا أمام بنيات نصية مستقلة بذاتها (نصوص موازية كيفما كانت طبيعتها تعليقية أو تفسيرية ،،،) وتترابط مع النص دلالياً ، وتتعدد بتعدد الروابط التي تمكننا من الانتقال إلى نصوص متعددة ، وبأنظمة علامات مختلفة .

٥ – ٤ . نستنتج مما سبق أن التفاعل النصي يظل أشمل وأوسع ، وأن كل تجل نصي ينشيء له إمكاناته الخاصة التي يتحقق من خلالها هذا التفاعل. وفي كل الحالات يدفع بنا هذا إلى إعادة النظر فيما تكون لدينا بصدد نظرية التفاعل النصي بجعلها منفتحة على إمكانات النص الإلكتروني والاستفادة منها في تطوير علاقات نصية أخرى تتحقق في النص العادي والالتفات إليها في ضوء ما يقدمه لنا النص الإلكتروني . وذلك ما يمكننا أن نقترب منه في النقطة التالية .

٦. الترابط النصي ، والتعلق النصي :

٦ – ١ . يدفعنا مفهوم الترابط النصي كما يتحقق في النص الإلكتروني إلى إعادة النظر في ما تكون لدينا من تصورات عن النص ، وطرح بعض الأسئلة بصددها . لا مشاحة في أنّ النص المكتوب تخصيصاً يعتمد مبدأ التلفيظ بوجه عام . لكن الخطية لا يمكن إلا أن نتساءل بشأنها . هل النص المكتوب فعلاً خطي ؟ أم أنه مثل النص الإلكتروني يعتمد الخطية واللاخطية معاً ؟ إننا على سبيل المثال نقرأ النص المكتوب ، وننتقل إلى

الهوامش ، ونضع الكتاب ، ونذهب إلى آخر في مكتبتنا ونفتحه ، ونتبين ما نبحث عنه أو ما يحيل إليه ، ثم نعود حيث تركنا النص ونواصل القراءة ، وقد نتوقف بين الفينة والأخرى ، ونخرج من الكتاب ونعود إليه . ولا يكون الفرق في هذه الحالة متصلاً إلا بطبيعة النص المكتوب والنص الإلكتروني ، وأن عملية الترابط أو التفاعل عموماً عملية تتصل بالقراءة أو طريقة القراءة ، وليست عملية كتابية فقط . بمعنى أن النص قد يحفز على التفاعل ، والقارىء يمارسه . إن التساؤل عن الخطية لا يمكن إلا أن يجدد رؤيتنا إلى طبيعة إنتاج النص وإلى طريقة تلقيه ، لأنه يمكننا حتى في النص الإلكتروني ألا ننتقل بين المواد المترابطة ، ونفس الشيء يمكن أن نقوم به مع النص المكتوب ، إذ يمكن للقارىء أن يتجاوز عن قراءة ما يحيل إليه النص أو يترابط معه ، تماماً كما كان يفعل قارىء الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر ، حيث كان يقفز على صفحات الوصف التي قد تستغرق الصفحات ، أو قارىء السير الشعبية التي تهمه الأحداث فيضرب صفحاً عن المقاطع الشعرية الطويلة التي تتخلل النص السيري .

٦ — ٢ . هل ممارسة " الترابط النصي " لصيقة بالنص الإلكتروني أم يمكننا العثور عليها حتى في النص المكتوب ؟ ويكفي للجواب على هذا السؤال أن نتأمل الكتب القديمة التي يضم الكتاب فيها عدة كتب (الحواشي ، الهوامش ، الحاشية على الحاشية ،،،). إننا في هذا النوع من الكتب أمام تفاعل نصي متعدد قوامه التعلق النصي بالشكل الذي تحدثنا عنه (نص سابق / نصوص لاحقة)، وفي الوقت نفسه أمام "الترابط النصي " بالمعنى الذي نجده في الأدبيات الإعلامية : إذ يمكننا الانتقال من النص إلى النصوص التي يترابط معها النص (من النص إلى الهامش إلى الحاشية) [١٥]. ولقد مارس القدماء عن طريق توظيف الألوان المتعددة في الكتابة ما يؤكد ما نجده اليوم في النص الإلكتروني

(توظيف الألوان والتحديدات لتأكيد الترابط وسوى ذلك من التقنيات). ويعني هذا في تصورنا أن التعلق النصي يتصل بالترابط النصي اتصالاً وثيقاً رغم الفوارق التي نجدها بين النص المكتوب والنص الإلكتروني ، ويؤكد صلتهما معاً بالتفاعل النصي .

٦ – ٣. يقودنا هذا التحديد إلى الوصول إلى النقطة التي نود طرحها والعودة إليها بدافع التفكير فيها ، وتتمثل في أن الترابط النصي ليس فقط سمة للنص الإلكتروني . إننا نجده كذلك في النص المكتوب . وبهذا التصور نرى أن التفاعل النصي يظل المفهوم الجامع الذي يستوعب مختلف العلاقات النصية التي تتحقق في أي نص . وأن لائحة الأنواع التي تم تحديدها لضبط هذه العلاقات ليست نهائية ولا كاملة . وكلما تطورنا في فهم النص ومجمل علاقاته أمكننا الانتهاء إلى تحديد أنواع أخرى . وأن أنواع التفاعل النصي المحددة إلى الآن تتحقق في النص المكتوب والنص الإلكتروني بما في ذلك التعلق النصي . غير أن "الترابط النصي " الذي وضع لتجسيد العلاقة داخل النص الإلكتروني ، يتحقق داخله بناء على اعتبارات خاصة بطبيعته النصية (اللاخطية – تعدد الوسائط) ، لكننا يمكن أن نجده كذلك في غير النص الإلكتروني ، لكن من خلال " التلفيظ " أي السمة الأساسية التي يتجسد بواسطتها النص المكتوب .

٧. تركيب :

٧ – ١. تطورت رؤيتنا إلى النص بناء على تطور آليات دراسته وفهمه في العصر الراهن ، والإعلاميات واحدة من المنجزات الحديثة التي استفادت من اللسانيات ومن نظريات النص في معالجة النص الإلكتروني. ويمكن لنظريات النص أن تستفيد بدورها مما يتحقق في

الإعلاميات بصفة عامة ، والإعلاميات اللسانية خصوصاً . إن تضافر اختصاصات شتى في مقاربة النص واستثمارها في معالجته مثل نظرية الذكاء الاصطناعي والنظريات المعرفية والإدراكية والنفسية ،،، ساهمت في تقارب التصورات المُشَكِّلة حول النص ، وجعلت من الممكن بل من الضروري استفادة بعضها من البعض الآخر . ونظرية التفاعل النصي واحدة من المنجزات المهمة على هذا الصعيد . لقد أدى ظهور التمييز داخل النص بين مختلف بنياته إلى تجاوز النظريات التقليدية حول النص، وساعد هذا على جعل الإعلاميات تستفيد من ذلك وتسهم بدورها في تطور رؤيتنا إلى النص ، ولاسيما من خلال الممارسة (إنتاج النص الإلكتروني) ويمكننا الانطلاق منها لمعاودة النظر فيه من خلال طبيعته القابلة للتحقق بأشكال وصور متعددة ومتنوعة .

٧ – ٢. إن القاعدة الأساسية التي نضعها نصب أعيننا لتجسيد هذا التصور الذي نحاول الاشتغال به في نصوص عربية قديمة وحديثة تتمثل في أن الدماغ البشري يعمل فعلاً وفق مبدأ " الترابط ". وأي نص كيفما كان نوعه نتاج عمليات معقدة من التفاعل والترابط . وإذا كان التحليل ينصب على النص المنجز ، والمتحقق فإن وراء ذلك إنجازات متعددة حاول علماء النفس وسواهم من علماء نظريات الإدراك البحث فيها ، وما ظهور مفهوم " ما قبل النص " سوى واحد من تلك التجليات . إن إدخال مفهوم " الترابط النصي " بالمعنى الذي يستعمل به في الإعلاميات كفيل بمدنا بإمكانية حيوية للنظر في النص الأدبي كما نبحث فيه ، ليس فقط بصفته موئلاً للتفاعل بين بنيات نصية ، ولكن علاوة على ذلك انطلاقاً من علاقات نصية تترابط داخلياً أو ذاتياً لإنتاج النص . ويساهم هذا في رأيي في تطوير تصورنا للنص الأدبي العربي وتعميق معرفتنا به، والنص العربي القديم يقدم لنا نماذج ثرة ، ولاسيما ما يدخل منه في نطاق ما نسميه بـ " المصنفات الجامعة " باعتبارها أعمالاً تقوم على

تخزين النصوص وتجميعها . يمكننا الانطلاق من أن معاينة صور الترابط المتحققة داخل النص ، أي ، بين عناصره المكونة له سواء كانت بنيات نصية طارئة أو متفاعل معها ، يساعدنا على تلمس آليات جديدة لتحديد ما يضمن للنص تماسكه وانسجام مكوناته وعناصره . كما أنه يمكننا من إعادة النظر في مختلف " النصوص " التي يدمجها النص في بنيته وهي من طبيعة مختلفة ومغايرة .

٧ — ٣. إن تطوير فهمنا للنص يمر من تطوير فهمنا وضبطنا لمختلف العلاقات النصية . وفي الممارستين معاً لابد لنا من وضع مختلف الإنجازات قيد الاهتمام والبحث والتساؤل . إننا الآن أمام مرحلة جديدة من إنتاج وتلقي " النص الإلكتروني "، وأي تطور في نظريات النص المكتوب يساعدنا على فهم وتحليل النص الإلكتروني ، كما أن أي تطور في نظريات النص والتفاعل النصي يمكن أن يتحقق من خلال الاستفادة من إنجازات مختلف العلوم ، ومن بينها الإعلاميات التي على المشتغلين بالأدب أن يولوها المزيد من العناية والاهتمام ، ليس من باب الموضة كما يمكن أن يتوهم المتوهم ، ولكن من باب العلم بالجديد والضروري من المعارف التي تمكننا من إثبات الحضور ، والمواكبة والتقدم .

الهوامش

١. G. Genette, Palimpstes, seuil, 1982 p. 9

٢. انظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٩٣ .

٣. Yannick Mouren, Le film Comme hypertexte, in Poétique N° 93 Février 1993, p. 113.

٤. Hypertexte, in Encyclopaedia Universalis 3.0 1997, France S.A.

٥. E.U. مرجع سابق .

٦. أوديت مارون بدران / ليلى عبدالواحد فرحان ، النص المترابط (الهايبرتكس) ، ماهيته وتطبيقته ، المجلة العربية للمعلومات ، م. ١٨ ، ع. ١ ، تونس ١٩٩٧ ، ص . ٧٢ .

٧. E.U. مر. مذ .

٨. بدران – فرحان ، مرجع مذكور ، ص ٧٣ .

٩. حسام الخطيب ، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع ، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، ١٩٩٦ .

١٠. "Hypertexte". in, Dictionnaire Hachette Multimédia 98 .

١١. "Multimédia", in, Encyiopédie Microsoft ® Encarta ® 98 .

١٢. "Hypertext", in, Encylopaedia Britannica 98, 1995 - 1996, Microsoft corp .

١٣. موسوعة إنكارطا ، مر . مذ .

١٤. Laurent Jennet La stratégie de la forme, Poétique N° 27, 1976, p. 271.

١٥. حسام الخطيب ، مرجع مذكور ، حيث نجد الباحث قد عاد إلى بعض المخطوطات والمطبوعات العربية الأولى ، وحاول الاشتغال بها معتبراً إياها جذوراً مبكرة للنص المفرع ، ويقصد الترابط النصي . ص ١٣٣ .

* * *

جدل الشعر والنقد*

عبدالعزيز بو مسهولي

" إن فهم الإنسان بفهم أصله يعني فهم أصل الأنا الذي يكشف عنه الكلام "

كوجيف

" وهذا الأنا ليس فقط – أنا أدرك – للدماغ كفلسفة فحسب ، بل هو أيضاً – أنا أشعر – للدماغ كفن "

دولوز

١ – تقديم :

– ١ –

لعل أهم منجز للفكر الفلسفي المعاصر هو معاودته التفكير في سؤال الشعر ، وقلبه للمفاهيم التي جعلت من هذا الفن تمثلاً لمعرفة مجانسة للواقع ، وتلاؤماً مستوعباً للحقيقة كما هي معطاة سلفاً ضمن التصور الموروث ، سواء تمثل هذا التصور في طريقة استيعاب العالم ، أو في مجموعة من المسلمات الفنية التي يطلب من الشاعر أن يبدع على أساسها ما يمكن وصفه بالتوافق الشعري ، كما هو الشأن في مسلمات عمود الشعر العربي التي مارست ولزمن طويل سيطرتها على فهم الشعر ونقده أيضاً ، ومن ثم غدا الشعر مُؤَسَّساً (بفتح السين المشددة) ، لا مؤسِّساً (بكسرها) مفعولاً ، لا فاعلاً ، موضوع تأثير لا مؤثراً . بينما وظيفة الشعر الجوهرية هي " التأسيس " بكل ما لهذه الكلمة ، وهو تأسيس أنطولوجي وتأويلي في آن .

وإذا كان الشعر مذ بدايته يتوق ويعمل ضمن مهمته الأساسية هاته فإن الوعي بالتأسيس الشعري بالمعنى العميق لم يبدأ إلا مع هولدرلين حين أشار إلى ذلك بقوله :

" ما يبقى فإن الشعراء هم الذين يؤسسونه "[١] إنه تأسيس لسكن الكينونة في العالم ، فتضحى اللغة الموطن الأنطولوجي الذي يحمي الكائن ، ويضمن استقرار مشروعه التأسيسي ، وتعتبر بذلك الدليل الملامس لصيرورة الوجود ، لأن اللغة تحقق ، والتحقق هو انكشاف المتعين وظهوره ، وكل ظهور أصلاني ينبني على التسمية المؤسسة للانفتاح ، وهو ما يعني أن الشعر " يشكل فرح اللغة باختراع الأسماء ، والحالات ، والعلاقات ، ثم تجاوزها من كشف إلى آخر ، ولكن في ارتباط إيقاعي مع الأرض "[٢] لكنه ارتباط يفسح المجال لعالم السطح حيث يتجلى كأعمق بعد في العالم ، فهو المظهر الذي أصبح انكشافاً كلياً للوجود يبدي في جوهره عالم العلاقات ، ضمن هذا البعد أيضاً يضحى العالم نصاً يقتضي الدخول في مغامرة التأويل ، الناتجة عن إرادة القوة، وهو ما يعني أن الأشياء بما هي كذلك أي باعتبارها أشياء محضة هي غير موجودة ، ولا معنى لها ، وما المعاني والقيم إلا تأويلات تدخلها الإرادة في صلب تلك الأشياء[٣] . ومن هذا المنظور تضحى المهمة التأسيسية للشعر بما تسميه هي تشكيل العالم في خضم سديميته وفوضاه تحقيقاً لإرادة القوة المرضية لرغبة الكائن الحيوية ، وهي رغبة ناتجة عن غريزة المعرفة بما هي امتلاك وفتح ، رغبة تعلي من شأن إرادة الإبداع إلى أقصى حدودها حيث تندفع الكينونة إلى إظهار تفاعلاتها بالوجود من خلال مصارعة السديم بحثاً عن اللامتناهي لإعادته ثانية .

٢ - الشعر وصراع السديم :

ينخرط الكائن الشعري في مغامرة البحث عن الخرق الضروري لإحداث فجوة التوتر التي يمرق منها نور الإشراق . وهذا الانخراط لا يتم إلا إذا أضحت كينونة الكائن مجازفة Facticité ، في العالم اليومي الدائم . وهنا تمارس الخيلولة الشعرية دوراً تحريضياً منشداً تحقيق

الحيوية الضرورية كتعبير عن إرادة القوة المعلية لفعل الصائر الذي يقبض على المنفلت النابع من عمق الفوضى ، وهو بذلك يظهر عودته الدائمة .

والحيوية الضرورية التي تحركها إرادة القوة تنكشف في لحظة الصراع ضد السديم – Chaos – فتجعله محسوساً تلتقط منه بنزعتها الامتلاكية نوراً فجائياً ، وهذا ما عبر عنه – لورنس – في نص وصفه دولوز بالشاعري العنيف ، فيقول (لورنس) :

" الناس لا ينفكون عن صنع مظلة تحميهم ، يرسمون تحتها قبة سماوية ، ويكتبون مصطلحاتهم وآرائهم . ولكن الشاعر بل الفنان ، يحدث شقا في المظلة ، حتى إنه قد يمزق السماء ليمرر قليلاً من السديم الحر والمنطلق ، ويؤطر ضمن نور فجائي الرؤيا التي تظهر من الشق . شأن زهرة الربيع عند وردزوورث ، أو التفاحة عند سيزانو ، أو شبح مكبث أو آشاب . بعد ذلك يتبع هؤلاء جمهور المقلدين الذين يرممون المظلة ، ويرقعونها برقعة تماثل رؤيتهم تقريباً ، ثم يأتي دور الشارحين الذين يملأون الشق بالآراء ، فيحدثون التواصل ، وإلا فإننا محتاجون إلى فنانين آخرين لإحداث خروق أخرى ، وإجراء التدميرات الضرورية ، التي قد تتعاظم تدريجياً ، وبهذا يضفون على سابقيهم تلك الجدة التي كانت متعذرة الإيصال . إذ أننا لم نكن ندري أبداً كيف نراها . هذا يعني أن الفنان يصارع السديم (الذي يستدعيه بكل إرادته بشكل أو بآخر) أقل مما يصارع كليشيهات الرأي "[٤].

معنى ذلك أن الشاعر يدرك عن وعي اللعبة ، وبالتالي فإنه يخوض مغامرة الصراع ضد السديم ليحدث الثقب الملموس في المظلة ، مما يمكنه من إنشاء مسطحه Le plan المقتطع من هذا السديم بغية استرداد اللامتناهي بطريقة متناهية ، وهنا تكمن خاصية الفن التي تتمثل في المرور عبر المتناهي لاستعادة اللامتناهي وإعطائه ثانية[٥].

وترتكز هذه الرؤية على تصور فلسفي يتجاوز المفاهيم التي حددتها الميتافيزيقا للشعر ، وفي هذا التجاوز تحرير للإرادة ، وتمثل عميق " لمنظورية الحقيقة " (Le perspectivisme de la vérité) كبديل لنظرية الحقيقة الميتافيزيقية التي سادت من أفلاطون إلى هيجل[٦].

وحسب هذه المنظورية يضحى العالم سديماً (فوضى) " أبدية لا لغياب الضرورة فيه ، وإنما لانعدام النظام والتسلسل ، والشكل ، والجمال والحكمة في إطاره ، وباختصار لانعدام كل جمالية إنسانية فيه " على حد تعبير نيتشه[٧].

كما يغدو العالم حسب هذا الفهم أيضاً - لامتناهياً - بمعنى " أنه لم يعد بإمكاننا أن نسلبه إمكانية الإفضاء إلى تأويل لامتناهية ، إن القشعريرة الكبرى تعاودنا من جديد "[٨].

وإذن فهذا اللاتناهي هو ظاهراتي ، وليس واقعياً ، تأويلي وليس أنطولوجياً ، منظوري وليس مادياً ، ولا يكمن هذا اللاتناهي في واقع العالم بالذات ، وإنما في " النظر إلى العالم بأكثر عدد ممكن من الأعين "[٩].

وهنا يغدو العالم في حاجة إلى الفن الشعري ، وإلى الشاعر الذي يخترق السديم بغية استعادة اللامتناهي ، و" إضفاء متغيرات جديدة إلى العالم ، فكائنات الإحساس هي مفردات متنوعات des variétés "[١٠].

إن الرهان الذي يعول عليه في الشعر هو إعادة تركيب العالم ، وتكشف اللغة العربية عن هذا الفهم العميق بإعطائها دالاً آخر للشعر ، وهو " النظم ". الذي - وللأسف الشديد - أعطته البلاغة القديمة مدلولاً يفرغه من محتواه العميق المتمثل في إعادة تشكيل الوجود ، وذلك بالانخراط في الصراع ضد السديم . قَصْدَ تأطير اللامتناهي في نظم القصيدة التي تعيده مرة أخرى . هكذا يتم الانتصار على السديم حيث يحمل الشاعر تنويعات مركبة تعطي الرؤيا والإحساس يقول مالارميه :

" اللامتناهي إنّمَا ينبثق من المصادفة "[11].

والمصادفة هي الدليل الملامس لسديم العالم ، وعندما ينبثق اللامتناهي من المصادفة فإنما يؤكد المزاوجة بين الضرورة واللعب ، الصراعَ والتوافق المولد للعودة اللامتناهية لفرح الشعر بما هو انفتاح واختراق .

استعادة اللامتناهي – إذن – لحظة منطلقة مافتئاً تتكرر في الشعر المبدع كتعبير عن إرادة قوة ، تدير العالم لتأوله وتعيد بناءه وتجديده باستمرار ، وفي انبثاق اللامتناهي عودة للمعرفة المبتهجة بما هي انفتاح على الرائع ، هذا المختلف المتعدد الذي لم يتوقعه الفكر المطابق ، الفكر الذي يقيس أكثر مما يبدع ، وفي ذلك تتم إزاحة المعرفة عن هدفها في تجميد إرادة الإبداع ، وإحداث الفجوة الضرورية في القبة التي تواضع الناس على ملئها في مشهد الرتابة اليومية .

٣ – جدل الاعتراف – التفاعل ، أو الكوجيطو الشعري:

أ – إذا كنا قد تمثلنا مسألة الشعر بوصفها تأسيس لوجود مايفتأ ينادي الكينونة ، فإن كل وجود يتوخى الاثبات يقتضي التفاعل الذي يبدأ بالاعتراف بهذا " الأنا أشعر " الذي مايفتأ يؤسس العالم شعرياً ، فيما هو يعلن عن موقعه وسكنه في اللغة . لكن الاعتراف ينبني أساساً على الفهم ، " وفهم الإبداع الإنساني عموماً يتم – كما يقول كوجيف – بفهم ، الأصل ، أي فهم أصل الأنا الذي يكشف عنه الكلام "[12].

وهذه الأنا – بالنسبة لدولوز – ليست فقط " أنا أدرك " للدماغ كفلسفة فحسب ، ولكنها " أنا أشعر " للدماغ كفن[13].

إنها أنا الكائن الإحساسي الذي تبلور وجوده الجوهري بانطلاق مشروعه الشعري المؤسس لما يتبقى ويدوم . والبقاء هنا يستلزم إعادة فتح الأنا على شرط الآخرية . هذا الشرط يبدأ مع القراءة بما هي رؤية نقدية . تعيد مساءلةَ الأنا أشعر لتفهم مشروعه التأسيسي . وهكذا فالقراءة تفكير ينطلق من الوعي بإنية النص الشعري في بعد الآخرية كما تكشفها جملة رامبو العميقة :

" أنا هو الآخر "(١٤).

فتصبح الرؤية هنا تعدداً واختلافاً ، حيث تضحى مهمة القراءة هي نقد مشروع الأنا أشعر تأسيساً للفهم وإعادة البناء .

إذن فإن مبعث القراءة المفتوحة هو الفهم بما هو إعادة تأويل أصل الأنا الشعري ، الذي تكشف عنه القصيدة بوصفها كلاماً ينبث في أرضية الإحساس ، وهذا يقتضي دائماً إعادة فهم الكوجيطو الشعري ، "الأنا أشعر "، في مقابل " الأنا أفكر ". ذلك لأن هذا الكوجيطو لا يمتطي الشك الذاتي من أجل معرفة اليقين ، أو من أجل الاعتراف بسلطة العقل في إثبات الوجود ، وإنما يمتطى الشك ، ليجعل منه وسيلة اللامتناهي ، وهنا لا يغدو الوجود منتهياً عند حدود العقل ، وإنّما وجوداً من أجل الشك، حيث الشك إمكانية أصلانية تبعث الأنا إحساساً لتدمير أقيسة التناهي ، وخلخلة كل القواعد المعيارية التي تموضع الكائن ، وتبني منه نموذجاً للتطابق والتماثل ، والخضوع للمتعارف عليه وللأمر التوافقي ، حيث الانسجام يشكل مبدأه ونزعته الأساسية .

إن الكوجيطو الشعري يبقى على المسافة المفتوحة بين الكائن وبين الوجود كبعد لامنته ، لا تحده سلطة ، وإنّما تهيمن عليه إرادة الإبداع بما هي إرادة للشك ، تحرر الأنا أشعر من كل المعطيات الملقاة في الذاكرة ، وبذلك تضفي الإرادة الخلاقة للإبداع على " الأنا الشعري "

قوة عليا ، تكون وظيفتها الجوهرية تحقيق التعالي والمجازفة ، وصولاً إلى ذروة الاستحالة ، وهنا يحدث ارتجاج رؤيا الأنا الشعري بالعالم ، وهو ما يمكن من قياس ما وراء الأبعاد المتجلية حيث ينغمر الكائن في لحظة صراع السديم حسب دولوز ، أو بعبارة موريس بلانشو ، اختبار الفضاء الذي لا بعد له ، الفضاء الذي يتحرر من شرطي الزمان والمكان، ومن الحدود الفيزيقية . إنه ولوج إلى صيرورة الوجود ، عبر ثقب الرؤيا ، وعبر الخيلولة الشعرية التي تحقق للأنا الشعري السفر الدينامي نحو اللامتناهي قصد إعادته ثانية .

إن الأنا أشعر إذن تدخل مغامرة الوجود ، وهي تدرك قوانين اللعبة ، ومن ثم فهي تتمثل الفن الشعري باعتباره إظهاراً لأعلى قوة للزائف ، إنَّ الشعر من هذا المنظور هو خداع مضاد ، لكنه خداع دينامي، لا يتوخى حتّى الوصول إلى بداهات الكوجيطو الديكارتي تحرراً من الشك والخداع وقبضاً على اليقين ، يتبين الموجود في الوجود ، وإنما يتوخى اللعب على وثيرة التواجد في العالم ، موظفاً الإحساس بهذا الوجود ، قصد كشف إبداعية الخداع ، فعبر الانخداع الأنطولوجي للكينونة يضحى التّيه أساساً أصلانياً للتاريخ حيث يسهم في إيجاد الإمكانية التي يستطيع الكائن استخراجها من وجوده المنفتح تجنباً للسقوط في الضلال . وفي الكوجيطو الديكارتي يمثل الشك وسيلة منهجية لكشف الخداع المضلّل ، ولإدراك الحقيقة ، ومن ثم فديكارت في تأملاته الميتافيزيقية يفترض بأنه ليس هناك سيد حق مالك للحقيقة ولمصدرها ، ويتصور مقابل ذلك وجود كائن ... ماكر ومخادع بقدر ما هو قوي، وهذا ما دفعه إلى التفكير بأن السماء والهواء والأرض ، والألوان ، والوجوه ، والأصوات وكل الأشياء الخارجية التي نراها ليست سوى أوهام ومظاهر مخادعة ومتخيلة ، حتّى يتمكن من كشف سذاجته وثقته العمياء[١٥]. وهنا أيضاً يعيد ديكارت تأمل ذاته منطلقاً من سلب

موجوديتها العضوية، أو جسدانيتها ، فليس هناك بالمقابل لا أيادي للمس ، ولا أعين للرؤية ، ولا لحم أو دم ولا أي إحساس بالعضوية . ويقول ديكارت في محاولة للتخلص من الخداع الأنطولوجي :

" إنني مقتنع بأن ليس هناك من شيء ..، فلا واقع للسماء ، ولا للأرض ، ولا لأية أرواح أو أجساد ، ألست أنا أيضاً – إذن مقتنعاً – بأنني ولا شيء " ؟ لا قطعاً ، فأنا بدون شك موجود حين يحصل لي الاقتناع أو فقط مجرد التفكير في شيء ما . ولكن هناك " أنا " لا يدري من هو المخادع القوي الماكر ، الذي يستعمل صناعة الحيلة لخداعي دوماً . ليس هناك أدنى شك ، إذن في وجودي ، إذا تمكن من خداعي... ومن ثم أستخلص أخيراً بأن فرضية : " أنا موجود" " Je suis, J'éxiste "، هي بالضرورة صحيحة في كل الحالات التي أتلفظ بها ، أو أتصورها في عقلي "(١٦).

الكوجيطو الديكارتي يهتدي إلى التفكير ، إنقاذاً للذات من الضلال ، من الخداع الذي يمارسه الوجود على الكائن . ومن ثم يضحى الشك ذاته تفكيراً ، والتفكير دليلاً للوجود الذاتي – الأنوي ، والموضوعي ، وهو علامة على تحقيق الانفتاح ، انفتاح الموجود المدرك لآنيته على العالم المحيط به ، وهو انفتاح تجسده البداهة العقلية والمنطقية ، فينتفي الشك ويحصل الاقتناع ، ويتجلى يقين الأنا بكينونتها في الوجود .

أما الكوجيطو الشعري فيلتقي بالديكارتي ، في اعتباره الذات مصدراً للوعي بالوجود في العالم ، إلاّ أن هذا الوعي يتجسد كعملية شعور جمالي ، لا كعملية تفكير ، وهنا نقطة الاختلاف ، فإذا كان الشك وسيلة لانفتاح الموجود المفكر على كينونته المتعينة ، على الوجود الذي خضع لمقتضيات الضرورة العقلية ، والبداهة المنطقية ، ومن ثم أضحى الكائن في الكوجيطو ممتلكاً للمعرفة بوصفها وصولاً إلى قناعة تتمخض

عبر التفكير ، ويقين يحقق الإشباع الذاتي للكائن المهووس بمعرفة الحقيقة ، فإن الشك في الكوجيطو الشعري هو وسيلة انفتاح الموجود الشاعر على كينونته الحسية – الشعرية بوصفها أرضية متعالية تختزن أشكال استبطان الوجود الاستطيقي وحدس إمكانيات " الأنا أشعر " الهائلة تلك التي تحول اتجاهها عن الغايات العقلية والبداهات النهاية للعقل ، بغية تحقيق الرؤيا التي عبرها يتم تدمير الحجاب ، والدخول في عالم الصيرورة ، حيث اللامرئي يسمح لنفسه بالظهور ، واللامتناهي يضحى امتداداً للكائن المتناهي ، الذي حول لحظة الانغماز في الوجود الصائر إلى نشيد للعودة الدائمة ، ومن ثم تولد القصيدة بوصفها دليل الكينونة ، بل باعتبارها الوجود الذي يسمح للأنا أشعر بالتكيّن وبالتعيين .

وهذا يعني أيضاً أن " الأنا أشعر " تساوي عملية الرؤيا ، وهي عملية تكون انبناء متجلياً لقواعد اللعب والضرورة ، اللعب وفق مبدأ الخداع ، فإذ تشعر الأنا بمكر الوجود وخداعه ، فإنها تواجهه بمكر مضاد ، مكر لا يعبر فيه الشك عن تفكير ، وإنما عن إحساس مبطن بالظن ، والظن هنا مرتبة ثانية للشك ، حيث يضحى ظناً يواجه السديم ، يخترقه بحثاً عن المستحيل ، عن النور الفجائي ، عن ثقب الرؤيا الهائل الذي يعطي للكينونة إحساساً حاداً بالوجود إلى حد الجنون ، فتصبح العلاقات الناظمة للكائن والوجود غير أداتية ، لا تقف عند حدود التناهي، والمواصفات ، بل تضحى هذه العلاقات قائمة على توتر حاد دينامي ، يعلي من شأن الأنا بوصفها الكائن الأسمى بالضرورة ، الكائن الذي فجرت إرادة القوة مواهبه الكامنة ، فجعلته قادراً على تحويل الوجود إلى صيرورة ماتفتأ تعود ، وفي كل عودة عبر القصيدة الفرحة تنكشف الأبعاد ، لتفضي إلى فضاء مفتوح أي إلى ظهور الوجود المنتشر الذي "يبرز مساحة الزمان ، ويحرر بذلك الكائن حيث يدخله آفاق إمكاناته الجوهرية المنفتحة ، هذه الإمكانات التي تستجيب في كل لحظة

لما يظهر، ويتقدر "[١٧] وحين يظهر ويتقدر الوجود فإن الشـاعر يمـارس وظيفته الجوهرية المتمثلة في تسمية الأشياء التي تظهر وتتقدر ، وبذلك يؤسس للكينونة والزمن . وهي تسـمية لا تتوخـى البداهـة وإنمـا تراهـن على الاحتمـال . إنـه احتمـال الكوجيطـو الشـعري الأصيـل ، حيث " الأنـا أشعر "، يؤسس بقدر ما يسمي ، وبما أنه يسمي فهو يؤسس لمـا يحفـظ ويدوم في الصيرورة .

ب – إن نداء الوجود الـذي يسـاهم الشـعر والنقـد كلاهمـا فـي بعثه من أعماق الكينونة – المخيال ، حيث الصيرورة تصـير بمـا تُحَولـه من حلم إلى تجسـيد لا ينكشـف تعينـه إلا فـي فضـاء الكلمـات المتضايفـة التـي تتحـاور معلنـة عن بيتهـا فـي المركب الجمـالي للشـعر ، المركـب المقتطع من السديم ، وحيث الكلمات تقطن هذا المسطح التركيبي للشـعر فإنها تغدو منفلتة ، مستقلة ، باعثة للحياة ، نورانية باستمرار ، داعيـة الـذات إلـى مواجهـة أناهـا التـي أضحت آخر ، كينونـة مضاعفـة تبعـث الإحسـاس فيمـا هـي تغري الوجـود الفرح بنشيدها الـذي مايفتـأ يـتردد كسمفونية لأنطولوجية الانفتاح .

إذن على هذا المسطح الشاعري ، يبزغ انفتاح آخر ، إنه انفتـاح القراءة ، التي تتوخـى – مسـتلهمة المفهـوم / المفـاهيم المسـتدعاة مـن مسـطح المحايثـة Le Plan démanence – إعـادة فتـح المنفتـح ، بمعنـى تشريع أبواب القصيدة ، توغـلاً فـي عـالم لا يضحـى فيـه التيـه انغلاقـاً ، وإنما الممارسة الأصلانية للكينونة الحسية ، ومن ثم فأية قراءة منفتحـة لن تتحقق شروط انفتاحها إلا بتحررها الكـامل مـن قيـود الإتبـاع ، وهـي قيود غالباً ما تلحق النص بالنمط ، بـالمدروس ، بـالصورة المعطـاة فـي الأقيسة البلاغية ، أي بنمذجة معينة وفق منظورات الخطاب التواصلي .

وهذا يستلزم قراءة مجازفة لا تستعين بالمفاهيم لتنغلق داخلهـا،

وإنما لتعطي للقصيدة انعكاساً مرآوياً يعلي من شأنه المفهوم ، بمعنى أكثر دقة ، يجعله متجلياً وأكثر بروزاً ونتوءاً . إنه يخضع الانفتاح لمغامرة القراءة يماهي هذا التجاوب الذي يفتح شبكة القصيدة الشعرية ويملأ انفتاحاتها المشرعة بتضايفات حادة تظهر جوهر الحيوي في الشعر ، وتضيء بؤرة النيرة ، وهكذا فكل كلمة في القصيدة تجد مضاعفات إنجازها في كلمات أخرى ، كلمات تبعث التجاوب الحسي ، الذي تغدو به الكلمة الانفتاح للقصيدة ، متعددة مفتوحة على اللانهائي ، وعلى أبْعاد متفاضلة تتولد فيها وعبرها الفوارق ، تلك التي تعطي للعمل الشعري قوته الاحتمالية ؛ بما هو أعلى تعبير ممكن لإرادة المستحيل ، المنفلت ، الهارب الأبدي ، ذلك الذي لاتفتأ القصيدة القبض على إحدى تعيناته ، حتى ينفلت من جديد ، ويعود لمسكنه الثاوي في المجهول .

ومن ثم فإرادة القصيدة ، هي إرادة المجهول ، وهو ما يعطيها دوماً إحساساً بالتيه من جهة ، وبالنسيان من جهة أخرى ، إنه تيه يحولها إلى صائر ، كينونة تصير باعثة من أجل التيه ، وهو ما يسمح بالظهور لمتخيلها على مسطح التركيب الشعري . أما النسيان فيضحى قوة ضاغطة من أجل محو الذاكرة ، وتكسير حدودها ، قصد تخليق فضاء لاعلى مثال ، لأن كل مثال يسجن ذاته في التطابق يضحى قيداً من قيود الانفتاح الشعري ، وذاكرة تخنق الأنا إحساس ، الأنا أشعر ، إنه مثال على احتباس الكوجيطو الشعري ، ليس داخل الذات ، وإنما داخل تطابقاتها ، داخل مثليتها ، حيث تعمل الذاكرة ، وتتوقف الأنا مع إبداع الإحساس ، بينما النسيان هو الوسيلة الأكثر نجاعة لدفع الأنا نحو نسيان الكينونة ونسيان امتلاءاتها تجاوزاً للتذكر للتوليف الباعث للمعروف ، وانفتاحاً للكينونة على المجازفة التي تمكن الذات من التوغل

في المجهول . وهذا ما يكسب للشعر بما هو مصارعة للمجهول السديمي بعده اللانهائي ، وأية قصيدة أصلانية هي قصيدة لامنتهية ، لا مكتملة ، وهو لا اكتمال كيفي ، وليس كمياً ، إذ أن الكلمات تنتهي ضمن حدود العدد المكون لبنائها ، لكنها وهي إذ تنغلق كمياً فإنها تنفتح كيفياً فتبقى قصيدة لامنتهية ، ومن ثم فزمانها يبقى صيرورياً . لاينفك يصير ، هو زمان يشبه زمان العودة الأبدية .

وهو ما يبعث عودة دائمة بالمقابل للقراءة الترهينية ، فإذ تتحول القصيدة إلى أثر حيوي ، وتصير معماراً كونياً وجمالياً للكينونة الحسية ، فإنها تبعث بشكل دائم ظهور النقد بما هو إعادة لفهم النص واستكناها تأويلياً لعالمه المتجدد .

وفي هذا الصدد يقول مرسيا إلياد :

" إن كل شعر هو جهد لإعادة بعث اللغة وبكلمة مغايرة إنه جهد لإفناء اللغة المألوفة عادة ، واختراع للغة جديدة ، ذات خصوصية شخصية ، أي إنها في النهاية " سرية " لكن الابداع الشعري كما هو شأن الابداع اللغوي يقصد إلغاء الزمن والتاريخ المتمركز داخل اللغة ، ويهدف إلى إعادة الوضع الأصلي حينما كان البعث تلقائياً ، ولم يكن للماضي وجود ، لأنه لم يكن هناك وعي بالزمن أو بذاكرة للديمومة الزمناتية ، ويقال في عصرنا هذا إنه بالنسبة لشاعر كبير فلا وجود للماضي . لأن الشاعر وهو يكتشف العالم فإنه كما لو كان يزامن بناء الكون ، أي كما لو كان معاصراً لليوم الأول الذي تم فيه البناء . وبطريقة أخرى يمكن القول إن كل شاعر عظيم يعيد تشكيل العالم لأنه يتوخى في رؤيته نفي وإقصاء الزمن والتاريخ "[١٨].

وهنا يرى إلياد أيضاً أن في القراءة ذاتها تحصل القطيعة داخل الديمومة ، ويحدث الخروج عن الزمن ، وإذا كان إلياد يعطي لخلاصاته

بعداً ميثولوجياً ، فإننا هنا نتوخى استعادة التأويل الأنطولوجي ، لذلك فإننا نستخلص أن الشعر المبدع يحدد المسافة التي بها يصبح الإبداع راهنياً ، ولاراهنياً في الآن ذاته ، فهو إذ يستعيد اللغة ويجعل منها انكشافاً للعودة الأبدية يضحى راهنياً ، لكنه إذ يقطع مع الآن كحضور زمني ويحدث القطيعة في ديمومة الحاضر ، فإنه يغدو لاراهنياً .

وهكذا فأية قراءة نقدية خلاقة ، لا تقرأ الشعر الخلاق من المعطيات التاريخية ، إنها تقرأ الشعر بوصفه مكتوباً للحاضر ، ولكنه حاضر لازمني intemporel ، إنه حاضر الشعر ذاته الذي هو دائماً راهني ولاراهني في الوقت نفسه كما مر سالفاً .

إذن فالقراءة تضحى بعداً يحقق إمكانية المضاعفة التي من خلالها يتعدد النص الشعري أنطولوجياً ، فيضحى كينونة إحساس مستقلة عن الكائن الذي أبدعها . وهو استقلال يحقق الانقطاع في انسياب الديمومة الزمنية ، لكنه أيضاً انكشاف لزمن آخر تتمكن من خلاله الذات القارئة أو كائن التلقي من الانخراط المشروع في تأسيس الحوار الذي ينادي الوجود ، ويستدعي إعادة فهم الشعر ، بوصفه مسكن الكينونة ، وهو فهم ينطلق أساساً من اللغة . ويهدف إلى تأويل الكلام الشعري بوصفه انبناءات لكينونة منخرطة في نشدان التعبير الأصلاني للكائن في العالم ، وحتى حينما يتشكل الشعر في القصيدة بوصفها جسداً فإنه يعلن عن ظهوره ككينونة إستطيقية ، كنص موجود في العالم ، نص يتوجه إلى كل من يقرأه حسب ما ذهب إليه إدوارد سعيد الذي يعترض على " نظرية النص المؤجل المعلق في الهواء " التي وردت في تحليل بول ريكور ، يقول هذا الأخير :

" إن من مهمة القراءة من حيث هي تأويل ، أن تعطي للإحالة واقعيتها ، وأقل ما يقال إن النص يبقى في حالة إرجاء ، وتبقى الإحالة مؤجلة ، وكأن النص " معلق في الهواء " خارج العالم أو بدون عالم ،

وهذه القطيعة لكل علاقة بين النص والعالم تترك لكل نص حرية الدخول في علاقة مع كل النصوص الأخرى ، التي تأخذ محل الواقع الظرفي المشار إليه في الخطاب الحَي "[١٩].

معنى هذا أن النص يوجد معلقاً مرجئاً وخارج العالم ، وأن النص والواقع الظرفي يلعبان نوعاً من لعبة كراس موسيقية ، حيث يتقاطعان ويتبادل الواحد منهما محل الآخر ، وفقاً لإشارات بدائية ، وهذه اللعبة تجري في رأس الناقد - المؤول في محل وكأنه بدون ظرفية ، وهنا يطرح إدوارد سعيد السؤال التالي ما هو مصير ما يسميه ريكور "الإحالة المؤجلة " خلال التأويل ؟ بكل بساطة - يجيب السائل - وعلى أساس التبادل المباشر إنه يعود إلى الوجود بكليته ، ويستعيد واقعيته بواسطة قراءة الناقد المؤول .

لكن إدوارد سعيد ينتقد هذا التصور ويرى " أن النص يملك أشكال الوجود المتعين ، حتى في أكثرها تهذيباً ، وبالتالي فهو لا يفلت من شباك الظروف والزمان والمكان والمجتمع أي أن النص دائماً موجود في العالم ، وبالتالي عالمي الوجود "[٢٠].

إن أهم ما نستفيده من نقد إدوارد سعيد لريكور هو أن النص هو وجود في العالم ، وليس كينونة معلقة مؤجلة ، فهو إذ يتموقع في الوجود فإنه يلفت انتباه القراءة للمجيء إليه وهذا في نظرنا هو الأساس المبدئي لجدل الشعر والنقد ، حيث يَنْشأ الاعتراف بوصفه المرحلة الأولى للفهم والتأويل .

إلا أن النص وهو يؤسس لوجوده ككينونة في العالم ، لا يلزمه أن يكون واقعاً تحت شباك الظروف ، سواء كانت ظروف الزمان والمكان والمجتمع كما يعتقد إدوارد سعيد ، إن كل نص يرى الوجود يصبح مستقلاً ، وهو بذلك يحقق أكبر قدر من التحول من " الأقلمة إلى انتشال

الأقلمة "، فينفلت عن الظروف عن الحاضر ويكون بمثابة المعبر بين المتناهي واللامتناهي[٢١]. إنه كتجل في الوجود يحمل خاصيتين تبدوان متناقضتين ، هما الراهنية ، واللاراهنية التي أشرنا إليها سالفاً . إن هذا ما يحقق الوجود الدينامي لأي نص خلاق ، نص يتشكل بوصفه كينونة انفلات لا كينونة تطابق وتماه بالظروف والزمان والمكان . وهنا يكون النص بتحقيقه للتعالي وللمفارقة جديراً بالاعتراف النقدي ، هذا الاعتراف ينشأ عنه جدل القراءة المفتوحة ، المتجددة باستمرار والمتحفزة لرؤية أبعاد النص التي ماتفتأ تظهر متعددة ومتحفزة للانكشاف .

٤ - خلاصة :

إن مسألة الشعر مرتبطة جوهرياً بشرط الآخرية كما رأينا ، وبما أن هذا الشرط يظل أساسياً فإن الشعر لا يمكن أن يستوعب إلا كانفتاح للوجود .

هذا الانفتاح يمضي باتجاه إحداث الانكشاف من جهة . كما يمضي باتجاه الآخر الذي يعيد فتح حوار انطولوجي " بالأنا أشعر " في سبيل تحرير الزمن الشعري ، وبعث الصيرورة وفي هذا المجال يقتضي الشرط الأنطولوجي أن يضحى العالم وجوداً شعرياً كما يرى نيتشه .

معنى هذا أن وظيفة الشعر تقتضي تنظيم الفوضى - السَّديم - Chaos - وإعادة تشكيلها ، إذ أن الشعر حسب هذا المنظور هو فن التشكيل لنص العالم بواسطة كائنات الإحساس الجمالية التي يبعثها "الأنا أشعر " كما يبعث " الأنا أفكر " المفاهيم الفلسفية مقتطعة من السديم .

لكن القراءة من هذه الوجهة لن تضحى مغامرة نقدية إلاّ إذا فهمت عمل " الأنا أشعر " واخترقت بناءه الاستطيقي معتبرة أن أساس

الفهم هو الانكشاف لنص العالم شعرياً هذا الانكشاف لا يأخذ صبغة الحقيقة الوحيدة ، وإنما ينبني في التعدد . وهنا ولوج لمنطقة التأويل فلن تغدو الحقائق التي يبنيها النص الشعري إلا مجرد تأويلات تعلي من شأن إرادة الإبداع .

هوامش

* يعتبر هذا المقال امتداداً لبحثنا الشعر وأسئلة الوجود الذي نشر بمجلة فكر ونقد ع ٦ . ٩٨ ص ٢٥.

١ - M. Heidegger : Approche de Hölderlin; classiques de la philosophie. n.r.F Galimard 1962. p: 51.

٢ - مطاع صفدي : الشعري الكينوني الفكر العربي المعاصر ع ٥٨ - ٥٩ ص ٥ .

٣ - يوسف بن أحمد : منظورية الحقيقة عند نيتشه . الفكر العربي المعاصر ع : ١٠٢ - ١٠٣ ص ٦٠ .

٤ - دولوز - غاتاري : ما هي الفلسفة ت مطاع صفدي - مركز الإنماء القومي - المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ ص . ٢٠٩ .

٥ - نفس المرجع ص ٢٠٤ .

٦ - يوسف بن أحمد : نفس المرجع ص ٥٦ .

٧ - المرجع السابق ص ٥٧ .

٨ - المرجع السابق ص ٥٨ .

٩ - المرجع السابق ٥٨ .

١٠ - دولوز غاتاري : نفس المرجع ص ١٨٤ .

١١ - Charles mauron : MALLARMÉ : ecrivains de Toujours N° 67. P: 63.

١٢ - كوجيف: جَدَل (السيادة والعبودية) ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي مجلة فكر ونقد ع ٧ ص ١٥٣.

١٣ - دولوز - غاتاري نفس المرجع ص : ٢٠٧ .

١٤ - Arthur Rimband : Poésies. (Grands textes classiques) 1993. p: 190.

١٥ - Descartes : Méditations Métaphissiques. ed Garnier - Flammarion. Paris. 1979.

p:75.

١٦ - Ibid p: 79.

١٧ - مارتن هيدغر : مبدأ العلة ت نظير جاهل المؤسسة الجامعية للنشر بيروت ٩٦ ص ١٢ .

١٨ - M. Elide : Mythes, rêves et Mystères. ed Galimard. collection Idées Paris 57. p:36.

١٩ - إدوارد سعيد : النص . النقد ، العالم ت راتب حوراني مجلة العرب والفكر العالمي ع ٦ . ص ١٣٢ .

٢٠ - نفس المرجع ص ١٣٣ .

٢١ - دولوز - غاتاري : ما هي الفلسفة ص ٢٠٤ .

* * *

نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقي في التراث

أحمد علي محمد

تمهيد :

ليست هنالك ضرورة للكلام المفصل على آراء منظري الغرب ، التي أسهمت في إيجاد وتطوير نظرية التلقي ، التي أرادت أن تثبّت نفسها اليوم على أنها منهج جديد لدراسة الأدب ، ونموذجٌ بديلٌ من نماذجَ نقديةٍ سابقةٍ . فهذا باب انصرف إليه غيرُ نفرٍ من الدارسين أو المترجمين ، ولعل د . عز الدين إسماعيل في ترجمته كتاب روبرت هولب (Robert Holub) المسمى بـ (نظرية التلقي) وفي مقدمته التي وضعها بين يدي هذا الكتاب ، ما يغني عن كلام كثير في هذا الباب . ولكني عازمٌ على محاورة بعض المؤلفات العربية المحدثة التي اعتسفت طريقاً - إخالها - غير لاحبة في مضمار دراسة ظواهر التلقي في تراثنا النقدي . وتوشك محاولة الأستاذ شكري المبخوت (جمالية الألفة - النّص ومتقبله في التراث النقدي) أن تكون رائدة في هذا المجال ، لذا فهي جديرة بالمناقشة والمحاورة في سبيل منهج أصيل لدراسة ظاهرة التلقي في أدبنا .

١. إشكالية المنهج :

لعلّه من المهم أن أشير هنا إلى أنّ روبرت هولب وهو يتحدث عن المناخ الفكري الذي تولدت فيه نظريةّ التلقي في الغرب ، ألمح إلى ظواهر كثيرة في تراث الغربيين ، ولاسيما كتاب الشعر لأرسطو ، تتصل بالتلقي ، ولكنه حين عمد إلى تحديد المصادر الفكرية التي أثرت في

إيجاد هذه النظرية لم يَجُزْ شكلانية الروس ، وبنيوية بـراغ ، وظواهرية إنجـاردن ، وهرمنيوطيقـا جـادامز ... وأمـا الظواهـر السـابقة فعدهـا إرهاصاتٍ ونظرات متفرقة من الصعوبة اعتبارها مؤثرة فـي نشـوء هـذه النظرية .

وما انتهى إليـه هولـب يؤكـد أنّ نظريـة التلقـي حديثـة النشـأة ، عرفتهـا السـاحة النقديـة الألمانيـة بـدءاً بالستينات مـن هـذا القـرن ، ثـم هيمنت خلال السبعينات والثمانينات ، فكانت عند منظريهـا منهجـاً جديـداً لدراسة تاريخ الأدب يقوم ، كما هو الشأن عند هانز روبـرت يـاوس (H. R. Jauss) على الجمع بين المطلب الماركسي فـي الوسـائط التاريخيـة ، والإدراك الجمالي الذي دعت إليـه الشـكلانية . وعلـى هـذا النحـو حولـت هذه النظرية الاهتمام في دراسة الأدب من التركيز على المبدع أو عمليـة الإبداع إلى علاقة القارىء بالنص [1] .

وفيما يتعلـق بدراسـة الأسـتاذ شـكري المبخـوت ، فإنهـا دراسـة موسومة بالأصالـة كمـا أسلفتُ ، قـد تخطـت الحـد الزمنـي الـذي رسـمه منظرو التلقي لنظريتهم ، فآثرت استقصاء ظواهر التلقي في تراث نقادنا بدءاً بالقرن الثالث الهجري ، وهي بذلك تحاول تأصيل منهج في دراسـة التلقي العربي على غير مثال سابق يمكن أن يُحتذى في هذا الباب .

لقد توافرت للأستاذ المبخوت مادة غزيرة جداً من تراث السلف تدخل – في رأيه – تحت إطار التلقي ، فنبه ، وهو يبني منهجه – علـى بعض المطاعن التي يمكن أن تؤخـذ عليـه ، فقـال : " ولا يخلـو الاختيـار المتعلـق بمـادة البحث مـن بعض المطـاعن ، إذْ السـائر بيـن البـاحثين المعتنين بظاهرة التقبل أن ينظر إليها من زاوية ردود أفعال القراء بـإزاء النصوص التي يتأولونها ، ولنا فيما بقي من كتابات الأسلاف آثار جليلـة كثيرة يمكن أن تُعتمد في ذلك ، وهي أساساً مـا وُضـع مـن شـروح علـى بعض الدواوين ومـا حفلـت بـه كتـب السـرقات والـردود والموازنـات والوساطات ..." [2] .

وظاهر كلام المبخوت هنا يشي بأنه يريد مخالفة ما هو سائر بين المهتمين بظاهرة التلقي الذين ينظرون إلى هذه الظاهرة من خلال ردود أفعال القراء بإزاء النصوص ، وهو ينتوي دراسة ظاهرة التلقي من خلال شروح الدواوين وكتب السرقات والموازنات... ولكنّ المستعرض موضاعات كتابه لا يجده قد تعرض لواحد من هذه الموضوعات على الإطلاق ، بل إنّه انحرف عن خطة كان يريد القيام بها في صلب الكتاب بعد أن توافرت لديه مادة غزيرة كما ألمح غير مرة في فاتحة كتابه ، وقد أشار أيضاً إلى أنه لا يفصل في دراسته التطبيق من التنظير ، ومع ذلك لم يحظ التطبيق باهتمامه ، أعني دراسته ظواهر التلقي في النقد التطبيقي ، فكان صنيعه تنظيراً بتنظير ، وعلى هذا الأساس قلَّ وفاؤه لمنهجه الأصيل الذي وصفه في قوله الآنف ، ولم تنل دراسته حظاً كبيراً من النجاح ، لا بل لم تنل حظاً من التفرد وخصوصاً في مجال استخدامه المصطلح .

٢. إشكالية المصطلح :

يلحظ القارىء أنّ الأستاذ المبخوت في صدر كتابه شديد الإحساس بالتفرد ، لا بل إنّه شديد الإحساس بأصالة بحثه ، فلهذا حاول أن يعطف أعنة المصطلحات التي ترددت على ألسنة المهتمين بظاهرة التلقي لتناسب مادة بحثه التراثية ، فلهذا ذكر " أن مادة البحث التي اعتمدناها والوجهة التي اخترناها في مقاربة الظاهرة دفعتانا إلى عدم الأخذ ببعض المفاهيم – و جلها مستقى من جمالية التقبل – أخذاً فنياً واكتفينا بالاستئناس بها لاستنطاق النصوص النقدية واستجلاء ما ظهر منها وما خفي "[٣].

ومن الجلي أن مادة البحث التي أشار إليها الأستاذ المبخوت صرفته عن استعارة مفهومات الغربيين بصورها ومعانيها ، أي أنه لم

يأخذ بها أخذاً حرفياً ، وإنما جاء بها للاستئناس ، ومن الغريب حقاً أن يستحيل هذا الاستئناس إلى تطابق حرفي بين مفهوماته ومصطلحات أصحاب نظرية التلقي على نحو لا يدع مجالاً للشك أنها مأخوذة من أبحاثهم حرفياً ، وأول ما يؤكد لنا ذلك :

أ) مفهوم المتقبل الضمني :

المتقبل الضمني في دراسة المبخوت عنوان فصل من فصولها ، وقد فسّر هذا المصطلح بقوله : " إنّه متقبل ضمني اعتباري متصور ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه وتنحت كيانه .."[٤] وقد أحال القارىء على حاشية في ذيل الصفحة (١٥) من كتابه تقول : " لتبين وجوه الالتقاء والافتراق بين المصطلح كما استعملناه والمعنى الذي أراده واضعوه يمكن العودة إلى كتاب (Iser Wolfgang)، وهذا الكلام يشير إلى أنّ الباحث يستخدم مصطلح المتقبل الضمني ولكنه يخالف واضعيه في معناه ؛ ولهذا أحال القارىء على الحاشية المذكورة آنفاً ليقف إن أراد على المعنى الذي أراده واضعوه ، وهذا إنما يعني أنّه صرف المصطلح عن وجهه المعروف عند أصحابه ، لا لشيء إلا ليناسب روح مادة بحثه الأصيلة . غير أن المطلع على مباحث أصحاب نظرية التلقي يجد أنّ الباحث قد أخذ هذا المصطلح بصورته ومعناه دونما تحوير ، وبهذا خالف مرةً ثانية منهجه الذي دل عليه كلامه في المقدمة ، بأن مادة بحثه تمنعه من الأخذ بمصطلحات الغربيين أخذاً حرفياً .

من المعروف أنّ ولف أوجد ما سماه بـ (القارىء المرتقب) الذي يضعه المؤلف في تصوره حين يكتب ، ولما جاء إيزر وهو أحد منظري ظاهرة التلقي وضع كتاباً سماه (القارىء الضمني) يرد فيه على مفهوم بوث عن المؤلف الضمني في كتابه (بلاغة الخيال) إذ رأى إيزر أن

جذور القارىء الضمني مزروعة في بنية النص[٥]. وهو المعنى ذاته الذي أشارت إليه عبارة المبخوت في معرض كلامه على القارىء الضمني (إنه متصور ترسم هياكل النص ملامحه) .

ب) مفهوم أفق الانتظار :

آثر الأستاذ المبخوت تسمية هذا المصطلح بـ (أفق الانتظار) وعرّفه بقوله : " هو نظام من الإحالات تتخطّى النّص المفرد المنجز إلى سنة في الكتابة مخصوصة تشكل ما ينتظر القارىء وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله ، فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه ، لذلك كان أفق الانتظار موجهاً للفهم .."[٦]. وهنا أيضاً يحيل القارىء على كتاب بوص (Pour une esthetique de la reception ...) ليقول من خلال هذه الإحالة إن هذا المفهوم يطرح من الإشكالات ما يعسر بسطه لهذا يجدر بالقارىء إن أراد مزيداً من التوضيح العودة إلى هذا الكتاب . ومن الملاحظ أن تعريفه المصطلح وإحالته على كتاب بوص يدلان عن نيته في العدول به عن وجهته ، ولكن الحقيقة أنّه لم يتصرف إلا بتسمية المصطلح ، إذْ آثر أغلب المترجمين بمن فيهم د . عز الدين إسماعيل ترجمته بـ (أفق التوقعات) وهي أدق من (أفق الانتظار) ذلك أن التوقع هنا يعبر عن دلالة هذا المصطلح كما عرفه المبخوت نفسه ، فأي انتظار هذا الذي دل عليه تعريفه السابق ، وإنما هو توقع من غير شك ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الأستاذ المبخوت عندما نقل المصطلح عن بوص أو غيره ، فإنه لم ينتبه إلى المآخذ التي أخذت على أصحابه في الغرب كما سنرى بعد قليل ، فكان متحمساً لتطبيقه على نماذج النقد العربي دون أن يختبر هذا المصطلح من جهة أنه يناسب روح نقدنا القديم أم لا .

إنّ مفهوم (أفق التوقعات) الذي طوره ياوس ليغدو ركيزة أساسية في تشكيل نظريته ، كان معروفاً عند كل من جادامز وكارل بوبر، وهو عندهما نظام عقلي يسجل الانحرافات ويقيد المعنى بحساسية مبالغ فيها ، إلا أنّ ياوس جعله نظاماً من العلامات أو جهازاً عقلياً يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص ، وبذلك ربط ياوس بين عملية التلقي وأفق التوقعات ، ذلك أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق ، ومن ثم يمكن أن يقاس أثر الأعمال أو وقعها عليه ، والأفق عند هذا إنما يتولد عند ياوس عبر معايير شائعة وعلاقات ضمنية بالأدب ومن خلال مواجهة يقيمها القارىء بين الواقع والخيال "[٧].

لقد ذكر المهتمون بنظرية التلقي في الغرب ، أن هذا المصطلح قد أوقع النقد في مأزق نظري ، ذلك أن منظري التلقي حين سلبوا النص استقراره وزحزحوه من مركز الدراسة الأدبية وقعوا في مأزق حين طرحوا مفهوم أفق التوقعات إذ حاولوا وصف الأدب على أساس من اللسانيات النصية أو أنهم ذهبوا إلى تعيّن النص ، فكانوا يؤكدون بطريقة أو بأخرى ثبات النص . ولهذا نفى ستانلي فش أن تكون هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف التي سبق أن اتفقت عليها الجماعات المفسرة[٨].

جـ) سنة القراءة :

من الواضح أن الباحث في تناوله مفهوم عموم الشعر ، قد عبر عن فهمه الواضح لمكونات هذا المفهوم والغاية التي يرمي إليها في تراث السابقين ، ولكنه واجه صعوبة عندما أراد أن يجعله سُنة للقراءة التي تمثل عنده أفق انتظار ، فذكر أن عمود الشعر إنما يفتح مجالاً واسعاً لبحث مفهوم أفق الانتظار في التراث النقدي ، ولكن هذا الاختيار

المنهجي يجب أن يصاحبه وعي بقضية مهمة وهي أن مفهوم الأفق طبق في نطاق جمالية التقبل على ردود فعل الجمهور على نص من النصوص. ومؤدى هذا الكلام أن عمود الشعر ما هو إلا آراء نظرية ليس من شأنها الدخول في مبحث التلقي إلا من جهة اعتبار الناقد نفسه قارئاً ، ولكن هذا الاعتبار يظل ضمن إطار الاحتمال لا بل التخييل لأن نقاط عمود الشعر ليست ردود أفعال النقاد على النصوص بمقدار ما هي شروط نظرية اهتدت إليها الجماعة لضبط الاستخدام الشعري عامة حتى لا يقع الشعر في الإحالة والتجاوز في اللفظ والمعنى والصورة ، إنه بمعنى آخر مقياس نقدي لتحديد جودة الشعر أو رداءته وهي العبارة التي استخدمها الأقدمون في هذا المجال ، و أراها معبرة تماماً عن حقيقة العمود .

وإذا أردنا أن نتجاوز هذه المشكلة ، ونردد مع المبخوت أن عمود الشعر يمثل أفق انتظار بالنسبة للناقد الذي هو عنده قارىء ، فماذا بشأن الشعر المحدث الذي خرج على سنن عمود الشعر ، أي كيف تقبله النقاد أو القراء ؟

وبشأن هذه الناحية يقول الباحث : " تقدم لنا الكتابات النقدية... الشعر المحدث على أنه خروج مطلق على عمود الشعر "[٩] ومن العجيب أن الشعر المحدث مع أنه خروج على عمود الشعر مثّل عند الباحث أفق انتظار جديد فذكر : " ويجدر بنا أن نؤسس مبحثنا هذا على أطروحة نفترض فيها أنّ العدول الجمالي مسافة تمتد بين السمات التي ينتظر القارىء توفرها في النصوص ، وهي سمات متولدة من عاداته في القراءة ، وبين الأثر المخالف للممارسات الجمالية المعهودة ... إنّه صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة ، وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد الطارح أسئلته الجديدة على وعي المستقبل .. ."[١٠]. ولحظة العدول الجمالي التي غدا على

أساسها الشعر المحدث أُفق انتظار ؛ كما أن عمود الشعر هو أيضاً أفق انتظار ، ما هي إلا إعادة طرح لأفكار أصحاب التلقي ، خصوصاً ياوس الذي طور مفهوم الأفق ففرع منه مفهوم (تغيير الأفق) و(اندماج الأفق) فتغيير الأفق يقوم على الفارق بين ردود فعل الجمهور وأحكام النقد ، أو بين تعارض القارىء مع مكتسباته في الوعي النصي ، ومفهوم اندماج الأفق وهو علاقة التجاوب القائمة بين تاريخية الأعمال الأدبية ، والتوقعات المعاصرة ، وهذا ما سماه جادامز منطق السؤال والجواب ، حيث يلقي النّص أسئلته فيجيب القارىء بمعرفته المعاصر[11].

وبعد : فهذه ملاحظات يسيرة أحببت تسجيلها على دراسة الأستاذ المبخوت ، وهي دراسة لم ينقصها الجهد ولا الاجتهاد ، ولم تنقصها النية الحسنة أيضاً ، لكنها مع ذلك ادعت أشياء لنفسها في المنهج والمصطلح ؛ ثبت أنها مأخوذة من مباحث أصحاب نظرية التلقي بصورة أو بأخرى .

هوامش

١ – انظر روبرت هولب (نظرية التلقي) ترجمة د . عز الدين إسماعيل إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة ط ١ ، ١٤١٥هـ : المقدمة .

٢ – شكري المبخوت (جمالية الألفة) طبع بيت الحكمة تونس ١٩٩٣ ص : ٩ .

٣ – نفسه ص : ١٠ .

٤ – نفسه ص : ١٥ .

٥ – انظر مقدمة د . عز الدين إسماعيل على كتاب هولب .

٦ – شكري المبخوت (جمالية الألفة) ص : ٧٧ .

٧ – انظر مقدمة د . عز الدين إسماعيل الآنفة ، وإلى مقال للأستاذ محمد عزام عنوانه (نظرية التلقي) مجلة البيان الكويتية (العدد ٣٣٠ – يناير ١٩٩٨م) .

٨ – مقدمة عز الدين إسماعيل (نظرية التلقي) .

٩ – شكري المبخوت (جمالية الألفة) ص : ١٠٠ .

١٠ – نفسه ص : ٩٩ .

١١ – عز الدين إسماعيل (نظرية التلقي) ومحمد عزام (نظرية التلقي) مجلة البيان المذكورة آنفاً .

* * *

مقدمة نظرية لدراسة شعر اللغة

فلاح رحيم

يمكن أن يدل مصطلح " شعر اللغة " على معنيين ؛ الأول شامل يتعلق بدراسة الخواص اللغوية التي تتحول بتوفرها لغة النثر إلى لغة شعرية ، أو بكلمات أدق بمحاولة التمييز بين اللغة عموماً ولغة الشعر خصوصاً سعياً وراء استخلاص شعر اللغة الكامن . أما المعنى الثاني للمصطلح فأكثر تحديداً ويشير إلى مجموعة القصائد التي تتخذ اللغة موضوعاً لها. إذ يتضمن نتاج معظم الشعراء الكبار عدداً يقل أو يكثر من القصائد التي يواجه الشاعر فيها أداته الشعرية التي يشتغل ويبدع من خلالها . إنه ينسحب في لحظات محددة من العالم الخارجي والانطباعات التي يتركها عليه ومن همومه الذاتية البحتة ، وهما ما يشغل المساحة الكبرى من نتاجه ، ليتأمل اللغة التي تشبع كل ما يبتكره وتكونه.

تحاول الدراسة الحالية أن تستكشف الوشائج بين هذين المعنيين لمصطلح " شعر اللغة " ومن ثم تمهيد السبيل أمام فهم أفضل لمقدار ما يسهم به كل منهما في إضاءة الآخر . إنها محاولة لطرح سؤال مهم بشأن القصائد التي تتناول اللغة : هل يتعامل معها النقد باعتبارها واحدة من مجمل قصائد الشاعر لا تميزها عن سواها أية علامة فارقة أم يتخذها دليلاً إلى فهم أعمق لمفهوم الشاعر للغة ومن ثم للتقنيات اللغوية الأسلوبية التي يستخدمها ؟ بصرف النظر عن إجابة النقاد على هذا السؤال يلاحظ المتتبع للنقد في مراحله المختلفة أن تناول النقاد لهذه الفئة من نتاج الشعراء يندرج ضمن الإطار العام الذي ينتظم تناولهم لبقية القصائد . ما تهدف إليه هذه الدراسة التنبيه إلى أهمية قصائد اللغة وإلى ضرورة التوقف عندها والنظر إليها بوصفها المفتاح إلى

أسرار فن الشاعر وحتى إلى تطور تقنياته الأسلوبية عبر مراحل عمله المختلفة .

أنماط الشعر الثلاثة

قبل أن نتوقف عند قصائد اللغة ذاتها ونحاول تصنيفها علينا التوقف عند طبيعة الشعر وأنماطه ، فتحديد أنماط الشعر سيقودنا عبر مسالك أكثر وضوحاً وأسهل اجتيازاً إلى تحديد أنماط قصائد اللغة في ترسيمة نظرية عامة. ورغم أن الخوض في أنماط الشعر مشكلة شائكة شغلت النقاد الكبار جميعاً في أغلب الثقافات الشرقية والغربية ، فإن مشكلة المرجعية بدأت في العقود الأخيرة تأخذ مكان الصدارة في تصنيف الشعر . والواقع أن هذه النقلة تعتمد أساساً على التقارب المتزايد (الذي يصل حد التماهي) بين اللغة والأدب . فالنظريات اللغوية الحديثة انشغلت كثيراً بمسألة المرجعية : هل تقدم اللغة تمثيلاً للواقع الموضوعي إلى حد يجعل الطابع المرجعي هو المهيمن على تعريفها ؟ أم أن لها وجوداً مستقلاً يجعلها تتبع قواعد خاصة بها غير مرجعية من حيث الأساس ؟ ثم هل تعبر اللغة بحياد عن الحالات غير اللغوية للعقل (إن سلمنا بوجودها) أم إنها تساهم بحيوية في خلق هذه الحالات وتطويرها ؟

لقد أنتجت مثل هذه التساؤلات مجموعة من الإجابات المختلفة بل والمتصارعة في أغلب الأحيان . إذ انشغل الفلاسفة واللغويون والنقاد والشعراء أنفسهم في تقديم الإجابة عليها . وبدلاً من اعتماد إجابة واحدة واعتبارها المعيار لما عداها ستحاول هذه الدراسة أن تصنف إجابات المدارس اللغوية والفكرية المختلفة لتقابل بينها وبين إجابات الشعراء (المطروحة على أحسن وجه في قصائد اللغة التي يكتبونها) ومن ثم تصنيفها . ولا يعني هذا أن الدراسة تتخذ موقفاً

لا إرادياً تجاه هذا الجدل ، لكنها تنطلق من اعتقاد راسخ بأن كل نظرية لغوية لها حدودها لابد وأن تقود إلى نتائج أسلوبية متميزة . فإذا رفضنا الأساس الفكري لنظرية ما ، وجدنا أنفسنا عاجزين عن رفض المظاهر الأسلوبية المترتبة على تبنيها من قبل الشاعر . وما يهمنا هو اعتماد قصائد اللغة مفتاحاً لدراسة التقنيات الأسلوبية لدى مختلف الشعراء . أما الافتراض الذي ننطلق منه فهو أن لكل نظرية في اللغة نتائجها الأسلوبية الخاصة .

تقودنا متابعة الإجابات المتعلقة بطبيعة اللغة إلى تمييز ثلاثة أنماط فكرية يمكن القول إنها تضع الأساس لثلاثة أنماط شعرية . وهذه الأنماط هي نمط المحاكاة ونمط التعبير ونمط الشعرية. فإذا بدأنا بنمط المحاكاة الذي سيطر على الفكر اللغوي والنقدي قروناً طويلة لوجدنا أن أفضل تعبير عنه يتمثل في المدرسة الوضعية المنطقية . فهذه المدرسة تعرف اللغة بأنها تمثيل رمزي محايد للواقع[٢]. إذ يتميز أ. أ. ريتشاردز وس . ك. أوجدن في الوصف المفصل الذي قدماه لهذا المدخل في كتابيهما " معنى المعنى " نوعين من الاستخدام اللغوي ، هما الرمزي والعاطفي ويشرحان ذلك بالقول :

> إن الاستخدام الرمزي للكلمات تقرير ، فهو التسجيل والدعم والتنظيم والتوصيل للمراجع . أما الاستخدام العاطفي للكلمات فهو مسألة بسيطة ، إنه استخدام الكلمات للتعبير عن المشاعر والمواقف أو إثارتها[٣].

إذا تأملنا هذا التعريف للغة وحاولنا سحبه إلى ميدان الشعر وجدنا أن اللغة الشعرية ستُعرف وفقه بأنها شبه تقرير عاطفي . وهو ما يعني اتخاذ المراجع التي تشير إليها اللغة ، أي المشاعر والعواطف ، العنصر الحاسم في وصف طبيعتها .

ينسجم هذا المدخل مع الميراث المحاكاتي الذي أنتج دائماً ، كما يقول جون د . بويد ، أدباً " يتسم بالموضوعية والاتجاه إلى الأشياء وإلى العالم الخارجي "[٤]. وإذا شئنا البحث عما يمثله في النقد الحديث وجدناه في دراسات مثل بحث ايرنست فينولوزا " الحرف الصيني المكتوب وسيلة للشعر "[٥] والذي قدم دعماً كبيراً للتصويريين عند وضع قواعد نظريتهم في الشعر ، وكذلك مقال جورج أورويل " السياسة واللغة الإنجليزية " الذي حول فيه أورويل مُثل الثلاثينات من هذا القرن في إنكلترا إلى ميدان اللغة . هذان المقالان يتبنيان دون لبس نظرة الفلسفة الوضعية المنطقية إلى اللغة ويعدان تطبيقاً لها . فعقيدة جورج أورويل تقوم على أن " المطلوب في المقام الأول هو ترك المعنى يختار الكلمة وليس العكس "[٦].

والآن ما هي النتائج الأسلوبية المترتبة على هذه النظرة إلى اللغة ؟ يمكن القول إجمالاً إن النتيجة الطبيعية لهذه النظرة المحاكاتية في ميدان الشعر الميل إلى استخدام لغة وصفية متحفظة أقرب إلى النثر. وهي لغة تقترب كثيراً من القاعدة المعيارية الدارجة . وهي فكرة يشخصها جيكوب كورغ عندما يكتب :

> ليست الانحرافات اللغوية .. أفضل الوسائل للمحاكاة . إن أقدر اللغات على التمثيل ... هي تلك التي تلتزم بالتقاليد ، ولابد للإنحراف من أن يتضمن بعض التضحية بالأثر المحاكاتي[٧].

هذا الافتراض الأسلوبي يبقى قائماً حتى إذا ما اعترضنا على فرضية الفلسفة الوضعية المنطقية بشأن اللغة . إنها ملاحظة إحصائية ، إن صح القول ، والأديب الذي يلتزم تلك الفرضية لابد وأن يتخلى عن المغامرات اللغوية والتململ من قيود القواعد اللغوية المعيارية .

التحدي الذي تعرضت له محاولة الوضعية المنطقية اختزال اللغة الشعرية إلى استخدام واقعي أو عاطفي للكلمات يمثل النمط الثاني في مجال اللغة والشعر ويُعد ما اصطلح على تسميتهم بالأسطوريين أفضل المدافعين عنه . فحسب جوهان غوتفرد هيردر (١٧٤٤ – ١٨٠٣) والذي يعد المؤسس الأول للمدخل التعبيري الأسطوري يتم تعريف اللغة الشعرية من خلال فعالية الكلام وأحاسيس الشاعر ومشاعره وليس من خلال الواقع الموضوعي . وهو تعريف يجعل اللغة تبدو وكأنها " سابقة على الوعي "[٨].

من جهة أخرى يرى إيرنست كاسيرر ، وهو أسطوري بارز آخر من العصر الحديث ، إن النظرية الوضعية في المعرفة تهمل النظرية الأسطورية الخاصة بمفهوم التعبير السابق على المنطق والذي تتمتع بوفقه اللغة بقدرات غير محدودة على تأسيس المعرفة وفتح عوالم تخييلية غير معروفة من قبل[٩]. وهكذا نجد أن الشعراء الرومانتيكيين حولوا أنظارهم ، انسجاماً مع هذا المفهوم للغة ، إلى أعماق المخيلة السحيقة جاعلين من اللغة وسيلة ذات فعالية محاطة بالسرية تعمل على تصعيد مشاعرهم وأحاسيسهم .

ولكي نوضح بعض الإشكالات المتعلقة بالنظرة الرومانتيكية إلى لغة الشعر سنتناول ببعض التفصيل موقف الرومانتيكية الإنجليزية من اللغة . لقد ثار شعراء الرومانتيكية الإنجليزية ضد شعر العصر الأوغسطي السابق عليهم ، وهو شعر طغت عليه نزعة المحاكاة . وقادتهم ثورتهم إلى تأكيد مبدأ التلقائية باعتباره المقياس لشعرية اللغة. يجب أن تكون القصيدة مرتجلة أو توحي بأنها كذلك إذا ما أردنا للغة التحرر من الاصطناع المتعمد والاقتراب إلى أقصى حد من العواطف والتجارب الداخلية . ورغم هذا الاتفاق اختلف الرومانتيكيون بشأن التفاصيل المتعلقة بهذه الثورة . إذ رأى وليم وردزورث أن اعتماد الكلام

الدارج للناس البسطاء هو أقرب الطرق إلى الروح وذهب إلى أنـه يعتبر بعض الفلاحين الأميين أفضل من عرف من الشعراء . هذه الفكرة أدت في الممارسة الشعرية إلى بقاء وردزورث قريباً أسلوبياً من اللغة المعيارية . إن محاولته تجنب الاصطناع اللغوي والبلاغي للأوغسطيين قادته إلى استخدام لغة تخلو من المغامرة و تقع في كثير من الأحيان في فخ العبارات المستهلكة[١٠].

تشير هذه الممارسة الأسلوبية إلى اشتراك النظرية التعبيرية مع نظرية المحاكاة في التزام خط أسلوبي قريب من اللغة المعيارية . والسبب في ذلك أن النظريتين تشتركان في تعريف لغة الشعر من خلال نوع المعرفة التي تنقلها . فإحداهما عاطفية والأخرى أسطورية تخييلية. أي إنهما تعرفان اللغة الشعرية انطلاقاً من مرجعيتها وليس قوانينها الخاصة ذات البعد اللغوي البحت .

النقلة النوعية في البحث عن تعريف اللغة الشعرية انطلقت بوادرها على يد اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) والذي نشر كتابه " مقال في علم اللغة العام " بعد وفاته عام ١٩١٦ . لقد مهد هذا الكتاب لإحداث نقلة جذرية في الدراسات النقدية للغة الشعر . الافتراضان الأساسيان اللذان قدمهما دي سوسير ويتصلان اتصالاً مباشراً بمشكلة المرجعية هما ، أولاً : تمييزه بين اللغة Langue، أي النظام الشمولي للعلامات ، والكلام parole أي الاستخدام اللغوي المشتق من النظام الشمولي والمستند عليه[١١]. وحسب هذا التمييز تكون اللغة نظاماً قادراً على إنتاج عدد لا يحصى من أفعال الكلام.

أما الافتراض الثاني فيتعلق بتعريفه للعلامة اللغوية ، أو الكلمة، على أنها اتحاد الدال (الترميز الصوتي أو المكتوب) والمدلول (المفهوم المجرد الذي يشار إليه). وهو يؤكد على أن العلاقة بين الاثنين

عشوائية ، إذ تستطيع أية كلمة الإشارة إلى أي شيء إذا ما اتفق مستخدموها على جعلها تفعل ذلك[١٢].

فيما بعد صار هذان الافتراضان حجر الأساس لمدرسة براغ اللغوية الجمالية خلال ثلاثينات هذا القرن . إذ رفض نقادها تعريفات اللغة الشعرية من خلال نوع المعرفة التي تنقلها وذهبوا إلى أن الطريقة الوحيدة القادرة على وصف اللغة الشعرية على خير وجه يجب أن تمر عبر علاقتها مع اللغة المعيارية . فإذا صح أن بالإمكان فصل الدال عن المدلول بسبب عشوائية الصلة بينهما ، فإن اللغة الشعرية لا تحقق خواصها المميزة من خلال نوعية الدوال ولكن من خلال التنويعات اللغوية التي تؤديها على خلفية اللغة المعيارية . يرى هؤلاء النقاد أن بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية مما يعني أن الطبيعة الحقة للغة الشعرية لا تتكشف إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

في هذا الصدد تحتل مقالة جان ماكاروفسكي الرائدة " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " مكانة خاصة . فهو يحاول فيها تعريف اللغة الشعرية على النحو التالي :

في الشعر تكون اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التشويه المتعمد جمالياً للعناصر اللغوية المكونة للعمل ، بكلمات أخرى ، الخرق المتعمد لقاعدة المعيار[١٣].

يهدف الانحراف هنا إلى تحقيق ما اصطلح على تسميته في الدراسات الأسلوبية بالتقديم Foregrounding : أي تقديم العنصر المثير للإهتمام والدهشة إلى الصدارة لإثارة الاهتمام على خلفية النموذج الرتيب المعتاد عبر ما يسميه ماكاروفسكي " عملية كسر الرتابة " de Familiarization[١٤].

لقد نتج عن المداخل التي أعقبت دي سوسير وانطلقت من مسلماته تشكيل ملامح نمط جديد في التعامل مع لغة الشعر هو نمط الشعرية الذي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية على ما عداها في نص معين. ولا خلاف في أن أفضل معالجة للوظيفة الشعرية هي تلك التي قدمها رومان جاكبسون ، اللغوي الرائد في الدراسات الحديثة للغة الشعر. فهو يعرف في " الكلمة الختامية : علم اللغة والشعرية " العناصر الأساسية في أي اتصال لغوي ويعطي لكل عنصر منها وظيفة محددة . ولا حاجة بنا في هذا السياق إلى تقديم ترسيمة جاكبسون كاملة لأنها باتت الآن معروفة ومتداولة . لكن هنالك ثلاثة عناصر فيها ترتبط بسياقنا الحالي . يعتقد جاكبسون أن الفعل اللغوي المحدد إذا ما تركز على المخاطِب ، أي المتكلم ، تكون وظيفة الكلام عاطفية . أما إذا تركز على السياق ، وهو ما يقصد به حالة مشتركة بين المتخاطبين ، تكون وظيفته مرجعية . ونستطيع أن نلاحظ أن هاتين الوظيفتين تتفقان مع النمطين التعبيري والمحاكاتي اللذين سبق الحديث عنهما على التوالي . ثم يضيف جاكبسون إليهما ما يسميه الوظيفة الشعرية والتي تكون كامنة في الرسالة ، أي النص بوصفه عملاً فنياً واعياً بذاته :

> الإتجاه نحو الرسالة بوصفها كذلك الذي يركز على الرسالة لذاتها ، هو الوظيفة الشعرية للغة ... وهذه الوظيفة تعمل من خلال زيادة ملموسية الإشارات وتعمق الإنشقاق الأساسي بين الإشارات والأشياء[١٥].

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها كمنطوق ينتظمه أسلوب معين . وهي على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو الحال في النمط التعبيري أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة . القافية والإيقاع والمفردة الخاصة والتركيب المتميز لأجزاء الكلام وغيرها من تقنيات الشعر كلها وسائل

تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة باعتبارها مركز النص الشعري . وهو ما يجعل الأسلوب المترتب على هذه النظرة ميالاً إلى التجريب اللغوي وكسر القاعدة المعيارية بحثاً عن شرارة الشعر التي لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام في مستوى اللغة والتعامل تجريبياً معه .

نلاحظ من المسح الذي قدمناه للأنماط الثلاثة في الشعر إن كل واحد منها يؤكد على وظيفة واحدة باعتبارها العنصر المعرّف لطبيعة اللغة الشعرية . إذ يؤكد الوضعيون على الوظيفة المحاكاتية ، ويؤكد الأسطوريون على التعبيرية ، بينما يقدم السوسيريون (نسبة إلى دي سوسير) الوظيفة الشعرية على سواها .

الشعر ووظائف اللغة

من الواضح أن المدخل السوسيري يتعامل مع الملامح المميزة للغة الشعرية باعتبارها وسائل فنية معزولة عن الوظيفتين التعبيرية والمحاكاتية . فهو يراها شعرية خالصة لا تؤدي أي وظيفة سوى تلك المتمثلة في فعاليتها على المستوى اللغوي . ولقد أشار جاكبسون إلى الوظائف الأخرى للفعل اللغوي وشخص في هذا السياق واحدة من أكثر الحقائق حسماً في دراسة اللغة الشعرية ، وهي " إن البناء اللغوي للرسالة يعتمد أساساً على الوظيفة المهيمنة "[١٦]. يقرر هذا الاكتشاف ، الذي تتبناه هذه الدراسة ، إن هيمنة أية وظيفة من وظائف اللغة على نص محدد لابد وأن تترتب عليه نتائج أسلوبية على مستوى التقنية اللغوية . لكن الغريب في الأمر ، أن جاكبسون نفسه يهمل هذا الاكتشاف الحاسم في دراساته اللاحقة للغة الشعر ويواصل تقصي الوظيفة الشعرية بمعزل عن بقية الوظائف .

هذه الحالة المتناقضة يحاول تحليلها جفري ليج في تعليق حديث

له على نظرية جاكبسون . فهو يبدأ بتعريف " الوظيفة " Functionalism على النحو التالي :

> ... هي مدخل لا يكتفي بشرح اللغة داخلياً فقط ، أي من خلال خواصها الشكلية ، ولكنه يعالجها خارجياً أيضاً ، أي من خلال ما تساهم به اللغة في الأنظمة الأوسع التي تكون جزءاً منها أو نظاماً فرعياً فيها[١٧].

والمقصود بالأنظمة الأوسع هنا الأنظمة الثقافية والاجتماعية . ثم ينتقل ليج لرسم الحدود بين المدخل الوظيفي الذي يبحث في "العلاقات بين اللغة وما هو ليس بلغة ". والمدخل الشكلاني الذي يبحث " عن علاقات بين عناصر النص اللغوي نفسه "[١٨]. وانطلاقاً من هذا التمييز يشير ليج إلى وجود تناقض في مدخل جاكبسون يتمثل في تبنيه للوظيفة اللغوية من جهة وشكلانيته كممارس للنقد الأدبي من جهة أخرى . والسبب في هذا التناقض يكمن في رأي ليج في أن جاكبسون تعامل مع الوظيفة الشعرية على أنها الاستثناء " لقد قدم الوظيفة الشعرية وكأنها حالة خاصة لا يكون للعمل الفني اللغوي فيها أية وظيفة عدا ذاته ، حيث أن اللغة (كما يذهب) تستدير لتواجه ذاتها "[١٩].

في مقال ليج محاولة لإيجاد حل لهذه الإشكالية المتعلقة بوظائف اللغة ، ويتمثل في اقتراحه التعددية الوظيفية multifunctionalism كقاعدة موضحاً أن بإمكان النص امتلاك أكثر من وظيفة واحدة . وهو بذلك يقترب كثيراً من داعية الوظيفية اللغوية البريطاني م. أ. ك. هاليدي وأقرانه إذ إنه يشاركهم التأكيد على أن " إحدى الوظائف يمكن أن توضع في علاقة التابع مع وظيفة أخرى "[٢٠]. واعتماداً على هذا الرأي يكون تشخيص هيمنة نمط معين في النص الشعري المقدمة لدراسة النتائج التقنية المترتبة على تلك الهيمنة على مستوى المفردة والصورة

الشعرية والتركيب اللغوي والإيقاع وغيرها ، فهي جميعاً تتأثر بهيمنة وظيفة دون سواها . وهذا التحديد هو الذي يعطي قصائد اللغة دورها التنويري بالنسبة لناقد الشعر .

قصائد اللغة

يتخذ موقف الشاعر تجاه اللغة أهمية كبيرة في دراسة وظيفة لغته الشعرية ، إذ إن مفهومه لإمكانيات أداته الشعرية وما ينوي عمله بها ومشاكله معها أمور جوهرية في دراسة نتاجه . والنظرة المتفحصة لهذا الموقف يمكن أن تدعم جهد الناقد في التعرف على الوظيفة المهيمنة في نتاج الشاعر والوسائل التقنية المترتبة عليها . في هذا السياق تكتسب قصائد اللغة ، أي القصائد التي يكون موضوعها اللغة ذاتها ، أهمية استثنائية ضمن نتاج الشعراء . فهذه القصائد تقدم تلك اللحظات التي يتأمل فيها الشاعر وسيلته ويعبر عن موقفه تجاهها .

إذا بدأنا بشاعر المحاكاة وجدنا أن الوظيفة الرئيسية للغة بالنسبة له هي عكس تجربته في العالم . إذ تمتاز موضوعاته عادة بأبعادها العامة حيث تصل مرجعية اللغة أعلى درجاتها . عندما يعبر هذا الشاعر عن مشاكله مع اللغة فإنه يعرب عن أسفه لعدم كفاية اللغة في نقل ما يتعارف عليه الناس وفي الإمساك بحيوية الواقع وروائه . أما أفضل الوسائل للإقتراب من العالم الواقعي بالنسبة له فهو اعتماد القاعدة اللغوية المعيارية للمساحة التي يعيش داخلها . وهذه القاعدة تلقى الأفضلية لما تتصف به من استقرارية مرجعية وطبيعة دلالية واضحة . واعتماداً على ذلك نجد أن الحالة الواقعية التي تنطلق منها القصيدة تبقى تؤدي الدور الحاسم في تقرير السياق اللغوي ونوع اللغة المستخدمة .

مع الشاعر التعبيري يضاف عنصر جديد ، فهو يريد من اللغة أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، عن تلك الحالات العقلية غير اللغوية الفريدة من نوعها . وهذا الشاعر يهجو اللغة عادة لعجزها عن التعبير عن عالمه الداخلي ، مما يجعل القاعدة اللغوية المعيارية عاجزة عن تقديم العون له كما هو شأنها مع شاعر المحاكاة . النتيجة اللغوية لهذه الحالة هي أن أغلب الشعراء التعبيريين ، وخصوصاً الرومانتيكيين منهم، يميلون إلى كسر الأسلوب البلاغي المتعارف عليه بين شعراء المحاكاة ويسعون إلى خلق قوانينهم الخاصة . رغم ذلك تبقى هذه القوانين محصورة ضمن النحو المقبول للغة المعيارية . فحقيقة أن لغتهم تؤدي وظيفة تعبيرية ، هي في الواقع محاكاة للحالات الذاتية المعقدة العصية على الإفصاح ، تجعلها حريصة على التوصيل . وهذه المحاولة للتعبير إما أن تحقق لهم التمثيل التام في لغة واضحة مقبولة تقنياً – وهو ما يعلمون استحالته – أو تنتهي بهم إلى الصمت التام الذي يعتبره الشعراء التعبيريون الحالة المثلى ، لأنها تحافظ على غنى وعمق الانفعال بعيداً عن التشويه أو البتر الذي قد يتعرض له حين يتحول إلى قول .

لكن مشكلة اللغة تدخل مرحلة جديدة مع الشاعر الذي يجعل الوظيفة الشعرية هي المهيمنة في نصه . فهو من حيث الأساس مسحور بدوال اللغة بمعزل عن مدلولاتها . وهو يطيل النظر إليها من أجل خواصها الصوتية والنحوية المحايثة التي يسعى إليها لذاتها . وانسحابه من الواقع يختلف نوعياً عن انسحاب الشاعر التعبيري إذ إنه لا ينتهي به إلى المتاهة الداخلية للذات ، بل إلى نظام الكلمات الرمزي . وهكذا نجد أن مثاله الأعلى ليس الصمت ، كالشاعر التعبيري ، بل إلغاء الواقع، أو ما يسميه ستيفان مالارميه " الغياب " L`absence . وهي حالة تكف الأشياء فيها عن الوجود خارج اللغة لأن خواصها تُغيّب من خلال موقعها الجديد . فإذا ما ألغى الشاعر التعبيري اللغة من أجل البقاء قريباً

من تجاربه الداخلية غير اللغوية ، نجد أن الشاعر الشعري يلغي الواقع نفسه لكي يفتح فضاء يتيح له الاستمتاع بعجائب الكلمات .

إن الإشكالية التي تدور حولها أغلب قصائد اللغة في النمط الشعري تتركز في المشروع الشعري نفسه وتبدأ عندما يتعرض السجن الذي يسعى الشاعر للبقاء فيه داخل دوال اللغة إلى التهديد . وأما مبعث هذا التهديد فهو حقيقة أن اللغة يمكن أن تقع في مطب اللامعنى إذا ما تجاوز الشاعر نقطة الانحراف الشعري الأقصى المسموح به عن القاعدة المعيارية . إن لغة الشعر تطمح إلى تحقيق حالة الموسيقى لكنها لن تبلغها أبداً . فالدوال ، مهما تنوعت معانيها المصاحبة ، تبقى حبيسة القوة الدلالية للنظام اللغوي نفسه . أما التهديد الثاني للعزلة داخل اللغة فهو الطبيعة الموحشة واللاإنسانية للنظام اللغوي نفسه . يعبر مالارميه في قصيدة " طائر التم " عن هذا المعنى من خلال صورة التم الذي سقط في فخ بحيرة متجمدة . فالتم يعيش حلم البحيرة رغم أن البحيرة قد تحولت إلى فخ يتجمد فيه .

إن الأنماط الثلاثة من الشعراء الذين تم التمييز بينهم وفقاً للوظيفة المهيمنة في فنهم يمثلون الاتجاهات الرئيسية في قصائد اللغة . ومع ذلك فلابد من التنبيه قبل الختام إلى جانبين مهمين متعلقين بهذا التصنيف للأنماط الرئيسية في الكتابة لمنع أية تهمة بالتبسيط . الأول ، إن هذه الأنماط رغم أنها تطورت وفق تسلسل تاريخي واضح على شكل حركات أدبية محددة ، هي عناصر في حالة صيرورة . فهي متضافرة في القصيدة الواحدة وماثلة في حركيتها رغم بروز نمط على حساب ما عداه. الجانب الثاني ، إن هذه الأنماط يمكن أن توجد جنباً إلى جنب في مرحلة واحدة من التاريخ الأدبي مع تفاوت في تفضيل أحدها على حساب الآخر . وأخيراً فإنها يمكن أن تحل محل بعضها البعض في نتاج شاعر واحد حسب تطوره الفني والداخلي .

الهوامش

١ – تعتمد هذه الدراسة على المقدمة التي كتبتها لأطروحتي لنيل شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي الحديث عام ١٩٨٩ تحت عنوان " اللغة موضوعاً وتقنية في قصائد ديلان توماس ". وفيها طبقت المفاهيم المذكورة هنا على قصائد اللغة التي كتبها توماس وشعره عموماً . إن وضعها أمام قراء العربية يهدف إلى توجيه الأنظار إلى هذه الفئة من القصائد باتجاه الحث على دراسات تطبيقية مثمرة في الشعر العربي .

٢ – تعود جذور تعريف المحاكاة للغة إلى مراحل سابقة . ويمكن القول أن جون لوك (١٦٣٢ – ١٨٠٤) هو أول من أسس للحاجة إلى جعل الكلمات تنقل أفكاراً أو أشياء محددة . انظر An Essay concrning Human Understanding - Book Three ولقد قام كل من جيرمي بنثام وديفيد هيوم بتطوير أفكاره في القرن الثامن عشر .

٣ – انظر : C.K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning (London : Rputledge & Krgan Paul, 1972 [1923]). كما أن أ. ج. إير يعزف اللغة الشعرية حسب درجة مصداقيتها في نقل الواقع . انظر كتابه Victor : Language, Thruth and Logic (London : Gollanz, 1949) p. 44.

٤ – John D. Boyd, The Function of Memesis and its Decline (Cambridge : Harvard University Press, 1968) p. Ix.

٥ – Ernest Fenollosa, " The chines Written characters as a Medium for Poetry " in Prose Keys to Modern Poetry (New York : Harper & Row, 1962).

٦ – Goerge Erwell, Collected Essays (London : Mexcury Books, 1966), p. 366.

٧ – Jacob Korgy, " Hopkins's Linguistic Deviations " PMLA. Vol. 92, No. 5 (October 1977) p. 979.

٨ – Victor M. Hamm, Language, Truth and Poetry Cmarquette : Marqutte University Press, 1960) P. 44.

٩ – انظر : Ernest Cassirer, Language and Myth tr. Susanne K. Langer (New York : Harper and Brothers, 1946).

١٠ – اتخذ كوليردج موقفاً مغايراً تجاه اللغة الدارجة مؤكداً على دور المخيلة الثانوية التي تميز الشاعر عن البسطاء من الناس . وقد قاده تأكيده على تميز اللغة الشعرية إلى جرأة أكبر على الصعيد اللغوي في شعره .

١١ – Ferdinand de Sassure, Course in General Linguishics, tr. Wade Baskin (London : Peter Owen Ltd., 1960) انظر فصل 11 - 7 .pp " Definition of Language " .

١٢ – المصدر نفلسه . انظر فصل 70 - 65 .pp " Nature of the Linguistic Sign " .

١٣ - Jan Munkarovsky, " Standard Language and Poetic language " in Pragu School Reader on En thetics, Literary Structure, and Style, ed. and tr. Paul L. Garvin (Washington : Georgetown University Press, 1964) p. 17.

١٤ - المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

١٥ - Roman Jakobson, " Closing Statement : Lingustics and Poetics " in Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Massachhusetts : the Massachusetts Institute of Technology, 1960) p. 357.

١٦ - المصدر نفسه ، ص ٣٥٣ .

١٧ - Geoffrey leech, " Stylishics and Functionalism ". in the Linguistics of Writing, ed. Nigel Fabb et al. (Manchester : Manchester University Press, 1987). p. 76.

١٨ - المصدر نفسه ، ص ٧٦ .

١٩ - المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

٢٠ - المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى

محمد بن بوعليبة

إن اهتمامنا هنا بدراسة الخطاب النقدي العربي يرجع إلى قلة البحوث حول هذا الموضوع سواء عندنا في المنطقة العربية أو في العالم الغربي فلقد ذكر إيف شفرل سنة ١٩٨٩ أن دراسة الخطاب النقدي عندهم قليلة التطور : " إن لدينا [يقول شفرل] أعمالاً حول تاريخ النقد – نذكر منها خاصة كتاب Wellek - History of Modern Giticism والتي هي أعمال حول النقاد في أغلب الأحيان (إديولوجياتهم ، وطرائقهم) [...] وليست لدينا حتى الآن على ما يبدو أعمال شاملة تتجاوز الحالات الفردية لتهتم بالخطاب النقدي نفسه ، ببنيته ، وخصائصه : وليس كتاب نقد النقد[1] لتودوروف ١٩٨٤ إلا حكاية لمسيرة شخصية [...] والسبب في نقص من هذا النوع عائد – لا محالة إلى تسليط الاتجاه في دراسة الأدب على دراسة النقد ، اتجاه طبع الدراسة الأدبية لفترة طويلة من الزمن : ألا وهو أولوية الكاتب الكبير أو ببساطة الكاتب "[2].

أما عندنا فكانت البحوث في هذا المجال قليلة كذلك أو نادرة باستثناء كتاب محمد برادة حول مندور " محمد مندور وتنظير النقد العربي " وكتاب نقد النقد لنبيل سليمان وكتاب إدريس بلمليح الرؤية البيانية عند الجاحظ[3]. إلا أن هذه الكتب لا تتناول المرحلة التي نبتغي البحث فيها ، مع أنها أيضاً متأثرة بالاتجاه الذي يغلب البحث فيه حول المؤلف بدل النص وهي في ذلك متأثرة ، بالمدرسة الوضعية ، وتاريخ الأدب عند الغربيين .

إن المرحلة التي تهمنا هي المرحلة التي بدأ التأثر فيها بتيارات

أحدث ألا وهي مرحلة الثمانينات والتسعينات ، وهي المرحلة التي شهدت البلدان العربية خلالها موجة من الترجمات عن النقد البنيوي خاصة .

كما شهدت محاولات عديدة لتوظيفه في ممارسة النقاد ، وتوظيف غيره من مناهج النقد المتأثرة بالعلوم الإنسانية .

لقد أنتجت هذه المرحلة اتجاهاً نقدياً في دراسة الأدب ، وهذا الاتجاه عرف بالنقد الجديد وأحياناً الجديد جداً ، كما عرف زميله في الغرب بهذا الاسم New Criticism أو – Nouvelle Critique[٤]. ولا أحد اليوم يماري في أن هذا النقد كخطاب يطرح إشكالاً لمن يريد التعرف على ما يبتغي هذا الخطاب إجلاءه ، من خصائص ومعاني موضوعه الذي هو الأدب .

فهو إشكال متصل بالأساس بمستوى إبانة هذا الخطاب عن فحواه فهو إذاً مشكل معني ، ولهذا فقد قمنا بالبحث بغية فهم أسباب هذا الإشكال .

لا أحد يناقش مسلمة مفادها أن النقد البنيوي مأخوذ عن الغرب، وشهادات النقاد العرب ، وإحالاتهم إلى هذا الأخذ موجودة ، وهذا الأخذ عن الغرب في مجال النقد أصبح يشكل تقليداً معتبراً ، فقبل مطلع الثمانينات ومنذ العشرينات من هذا القرن اتجهت أنظار النقاد العرب إلى الغرب وخاصة في مصر وتأثر النقاد العرب بلانسون Lanson . وبرونتيير Brunetiere ، سينت بيف Beuve ، Wors worthS ووردزورث وغيرهم .

والتأثر بهؤلاء معروف[٥]. أما التأثر بالمناهج الجديدة فقد حصل هو الآخر يقول ابراهيم الخطيب عن نقاد المغرب : " لقد تأثرنا في بداية تكويننا النقدي بنقاد المشرق [...] وبتأثير الجامعة بوجه خاص حصل تحول عام في الكتابة النقدية في المغرب حيث تأثرنا بالمناهج النقدية السائدة في فرنسا بخاصة "[٦].

وقد كان هذا التأثر بدافع الحداثة ، ولن تتحقق تلك الحداثة في نظر النقاد العرب إلا باستحداث أنظمة مفهومية ، يقول عبدالسلام المسدي :

" إن النقد لا يتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومي أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون "(٧).

إن هذا الانفتاح من جديد على الغرب هو الذي أسهم في تشكل الخطاب النقدي البنيوي العربي الجديد . وعلينا أن نبحث في المرجعية التي أسست الخطاب النقدي الغربي .

١ - تشكل الخطاب النقدي البنيوي ، ومرجعيته

ما حدث هو أنه في أوروبا قامت محاولات عديدة خلال القرن التاسع عشر لإدخال مناهج العلوم الحقة في دراسة الأدب وقد تمثل ذلك في محاولات الوضعية التي تجلت من خلال المنهج الطبيعي في دراسة الأدب المعروف عند سنت بيف Beuve وأضرابه ، وتعتبر تلك الخطوة هي أولى المحاولات لإدخال المعايير اللاأدبية في دراسة الأدب . لكن القرن العشرين مع إعلانه طلاقاً مع هذه المناهج خلال الخمسينات عاد من جديد ليستخدم المناهج اللاأدبية في قياس الأدب ، لقد أحس الناقد خلال الخمسينات بنوع من التخلف إزاء قرائنه من محللين نفسيين واجتماعيين وألسنيين كما أحس أن موضوع عمله الذي هو الأدب (النص الأدبي) ربما كان مجالاً حيوياً لتجريب بعض افتراضاته ، افتراضات اقتبسها من الألسنية خاصة وبعض العلوم الحقة . وعادت العملية Scientisme من جديد كمنهج يتقدم معظم المناهج في دراسة الأدب . وتختلف المقاربة خلال القرن التاسع عشر عن مقاربة القرن

العشرين باختلاف المنطلقات النظرية لكل منهما ، فبدلاً من أن كان الإنسان هو الذي يقول العالم بواسطة اللغة أصبحت اللغة هي التي تقول العالم لتوصف في استقلالها عن منتجها (Sujet) ونجم عن هذه الرؤية علم لغوي جديد يدعى الألسنية .

وخلال الخمسينات والستينات من هذا القرن تشكل تيار باسم التحديث والعلمية Scientificite ويضم هذا التيار انتروبولوجيا كلود لفي ستراوس Strauss وعلم نفس لاكان Lacan ، وإبستمولوجيا فوكو Foucault ، وشعرية أو بنيوية Barthes بارت . وبدافع التحديث راحوا يستخدمون الألسنية في مقارباتهم .

وذهب بعض الألسنيين إلى القول إن هؤلاء شوهوا الألسنية ومنهم B. Malmberg وG. Mounin وغيرهم . وجورج مونان يقول : "يجب أن تكون لدينا الجرأة لنقول إن هذه الموضة ، وهذا الادعاء يشكلان عدم حظ الألسنية الثالث في فرنسا [...] لقد اكتفت وسائل الإعلام في مجال الألسنية بهذه المعلومات الصحفية المأخوذة عن الفلاسفة [...] إن استخدام المصطلحات الألسنية من طرف مجموعات تدعي معرفتها كان استخداماً مشكوكاً فيه وفي أحيان كثيرة يكون خاطئاً"(٨).

ويمضي جورج مونان في تحذيره دارس الألسنية قائلاً :

" يجب أن نبدأ – وياللمفارقة – عند تعلمنا لهذا الحقل باللائحة السوداء للذين لا تجب قراءتهم عند البداية إذ لا تجب قراءة لفي ستراوس C. L. Strauss لأن استخدامه للفونولوجيا Phonologie يستند إلى استعمال تقريبي لها رغم القوة والنشاط الذي استخدمت به في مجال الأنتروبولوجيا "(٩).

ويمضي قائلاً " إن لفي ستراوس في إحدى أطروحاته الأساسية

هو الذي يقول إن الفونولوجيا Phonologie تدرس الظواهر الألسنية الواعية منتقلة إلى بنيتها الفوقية اللاوعية [...] "[١٠].

ويتناول مونان معظم مستخدمي الألسنية لكان Lacan ، وفوكو Foucault وبارت Barthes في مجال النقد الأدبي مظهراً الأخطاء التي وقعوا فيها ، فمثلاً بارت قد استخدم مصطلحات لا تدل إلا على ضدها في كتابه مبادىء علم الأدلة Elemets de Sémiologie حيث يقول : ج III-2 - 1 " الأكيد أن المركب قريب جداً من الكلام "[١١] وقد عكس المعنى تماماً .

ونراه في موضع آخر وفي كتابه مقدمة السميولوجيا Introduction à la Sémilopgie يظهر بعض الأخطاء الألسنية التي وقع فيها بارت في كتابه مبادىء في علم الأدلة الآنف الذكر ، وفي كتابه الآخر Mythologies من مثل مصطلحات كالتضمين Connotation الذي أخذه عن Hjelmslev. هذه المصطلحات هي التي أوقعت Barthes في الضياع، ويقول مونان بصراحة : " إن بارت لم يفهم مصطلحات نظرية سوسير في العلامة ولا يعرف استخدام الوسائل المصطلحية التي يلجأ إلى استخدامها ".

وقد درس مونان كتاب بارت S/Z وأظهر أن استخدامه لمفهومات Communication إيصال وSystéme نظام ، Signe علامة وSymbole إشارة غير مرض وغير مقنع "[١٢].

وقد أكد توما بافل Pavel في كتابه السراب البنيوي ما ذهب إليه مونان ، وتوقف عند مصطلحات كالمقرر Dénotation والتضمين Connotation مظهراً سوء استخدامها عند بارت Barthes وجماعة Tel Quel . فلقد كان هؤلاء يضاربون بهذه المصطلحات موظفين إياها لصالح الإيديولوجيا وقد سخر بافل Pavel من بارت قائلاً : " إن وراء الموضوعات العلمية يمكن نفيها الساخر ، ويظهر ذلك من خلال معالجة بارت لنص S/Z سنة ١٩٧٠ "[١٣].

إن محاولة تأسيس نقد أدبي بنيوي قد لاقت نجاحات كبيرة رغم المآخذ التي أخذت على هذا الاتجاه والتي تمس هذا النقد في الصميم أي الأسس العلمية التي انبنى عليها ، لكن هذه الأسس تبدو واهية وغير صحيحة في نظر الكثيرين ممن درسوا هذه المنطلقات العلمية والفكرية لهذه الحركة ، كما رأينا ، وقد انتبه إلى هذا الخلل نقاد كثر ممن حاولوا تقصي هذا التيار منذ نشأته لننظر مثلاً التناقض المتمثل في الأوصاف المتعارضة التي يصف بها كولار هذا الاتجاه في كتابه ، فهو يقول : "علم ولا منطق جمود أو ديناميكية ، تهدم للنقد أو تضخمه – إن إمكانية تلك التهم المتناقضة توحي لنا بالخصوصية الأساسية للبنيوية كقوة خفية راديكالية غير محددة "(١٤).

وتزايدت الانتقادات والقراءات لهذا المنعطف . ففي الثمانينات ظهرت دراسات من مثل كتاب BRIVERESSE (بريفرس) philosophe chez les autophages 1984. وكتابه Rationnalité des letters. 1983 ، وكتاب A. COMPAGION المعنون : La troisiéme république des letteres. 1993 وكتاب تودوروف الآنف الذكر Critique de la Critique, 1984.

وهذه الكتب ركزت على المنطلقات الفكرية للحركة ، وعلى التصالحات التعسفية التي أقامها رواد التيار البنيوي بين إديولوجيتهم ، والاتجاهات الفلسفية والعلمية الأخرى . وحسب Pavel الآنف الذكر فقد حاولت إحدى هذه الحركات – بعدما أعلنت قطيعة من الفيلولوجيا ، والدراسات التاريخية والنقد الجمالي ، والانطباعي – الاستناد على النحو التقليدي وحتى على الحدس إذا دعت الحاجة إليه ، وقد تجلى ذلك في دراسات زمتور P. ZIMTOR وRICHARD وG. GENETTE وغيرهم .

ويظهر من خلال الحوار الذي أجرته مجلة Débat في عددها ٢٩ من سنة ١٩٨٤ بين GENTTE وFUMAROLI أن المسافة بين شعرية

GENETTE وتاريخ الأدب قليلة . ففلاموري FUMAROLI يرغب في الرجوع إلى تاريخ الأدب ، وجنت يرى أن هذا التاريخ يكمل إلى حد ما نظرية الأدب التي صاغتها الشعرية فهو يقول : " لا يوجد هناك تناقض في ذهني بين الشعرية Poétique والتاريخ ، يعني تاريخ الأدب ، ص١٥٢ من Débat رقم ٢٩ .

وقد كانت نواقص النموذج الألسني الذي اعتمده البنيويون مدعاة لجماعات أخرى للبحث عن حلول خاصة يستدركون بها تلك النواقص من أمثال بارت ، لاكان ، شتراوس ، جريماس GREIMAS بدلاً من التساؤل حول مقدرة هذه الحلول الحقيقية . وأظهرت دراسات جديدة جداً الخدع التي قام بها بعض أعلام هذا التيار في استخدامهم لمصطلحات علمية لا يعرفون دلالتها الحقيقية ، ككريستيفا ، ولاكان ، وغيرهم ، ونشير إلى الكتاب الذي أحدث ضجة في نهاية العام الماضي أل وهو كتاب الخدع الثقافية[١٥] لكاتبيه ALAIN SOKAL ، آلان سوكال، وJEAN BRICMONT ، جان بريكمون .

واتجهت جماعات أخرى تضارب بمصطلحات الألسنية كألتوسير، وبارت ، وفوكو ، ودريدا ، مستعيرين مفاهيمها لصالح الماركسية تمثل ذلك في مواقف Change Tel Quel وذلك خلال الستينات ، ظانين أنهم وجدوا طرائق ناجعة لاعتناق الماركسية ، فاصطدموا بالتعارض التام بين البنيوية الألسنية والماركسية ، وقد بين L. Sève ذلك في كتابه القيم Structuralisme et Dialèctique, 1984 البنيوية والديالكتيك . إذ يقول : "لقد بدت البنيوية في منتصف الستينات لمجموعة من المثقفين على أنها الطريقة الجديدة والصحيحة لاعتناق الماركسية الأصيلة وذلك تحت ريادة مطمئنة لجامعيين وعلماء معروفين [...] ومن الغريب أخذهم لشيء يظنوه تطوراً علمياً حديثاً للماركسية وهو يتناقض جذرياً معها ألا وهو البنيوية التي تطمح إلى التأصل كإديولوجيا مسيطرة وفي الوقت نفسه تعلن نهاية الإديولوجيا "[١٦].

٢ – حول إشكالية ترجمة الخطاب النقدي الغربي إلى القارىء العربي

لقد أشرنا أعلاه إلى بعض الدوافع التي أدت بالناقد العربي إلى البحث عن تجديد وسائله النقدية ، ومن بين تلك الدوافع هاجس الحداثة، والدافع إلى الحداثة هو إحساس الناقد العربي بتخلف عدته النقدية . إن أهم التيارات وأكثرها رواجاً في الوطن العربي هو البنيوية ، مع أن بقية التيارات قد دخلت كذلك كعلم النفس وتطوراته ، والمنهج الاجتماعي بمدارسه ، وقد دخلت كلها عن طريق الترجمة . ولعل من أهم النقاط في هذا الإشكال الذي طرحناه هو إشكالية الترجمة .

إن هاجس الناقد العربي المترجم من كل ترجمة يقوم بها هو أمله في أن تعود هذه الترجمة بالفائدة المطلوبة لمن يترجم لهم ، وقد كانت ترجمة النقاد الفلسفة الذين أشرنا إليهم في القسم المتعلق " بتشكل خطابهم النقدي ومرجعيته " الحظ الأوفر في النصوص التي ترجمت إلى العربية ، وأسهمت في تشكل خطابنا النقدي الجديد ، فكثيراً ما ترجمت هذه النصوص لغاية تحديثه ، ولم يفكر الناقد المترجم عندنا في المشكلات الفكرية والثقافية لهذه النصوص عند دخولها إلى حلقة الثقافي، وقد نبه إيف شفرل بقوله :

" في الواقع إن هذا النص [يعني المترجم] مطبوع بانتمائه لنظام ثقافي آخر ولكنه على أية حال من الواجب أن يعين على أنه مترجم عنه [...] وهذه الإشارة عليها أن تعمل كإنذار وتحذير للقارىء أمام ما سيقرؤه وخاصة أن هذا النص الذي تراد قراءته يحيل إلى عناصر من ثقافة أجنبية أي إلى مجموعة من التصورات الذهنية وإلى سلوك مرتبط بها ، إن كل شيء ، داخل النص المترجم قد يكون فخاً أي عنصر –

وحتى البسيط ، يمكن أن يفهم مغلوطاً بالنسبة للثقافة التي أنتجته وأعطته معنى "[١٧].

إن الأغلاط المصطلحية والفكرية التي وقع فيها بعض النقاد الذين نترجم عنهم لابد أن توقع في الخطإ من يترجمهم ومن يُترجَمُ إليهم وحتى أولئك الذين يؤسسون خطاباً نقدياً على المفاهيم التي أسست نقد النقاد الفلاسفة في الغرب .

إن المصطلحات قد ترجمت بفوضوية شديدة ولم تراع ترجمتها في كثير من الأحيان أبسط القواعد كالمعرفة بالحقل الذي يترجم عنه ، والمساحة التي تغطيها المصطلحات في لغة معينة ليست هي نفسها المساحات في اللغة التي يترجم إليها ، ناهيك عن عدم معرفة المترجم في كثير من الأحيان باللغة التي يترجم عنها . فعدم معرفة الحقل مثلاً هي التي أدت بمحمد برادة إلى إعادة ترجمة كتاب بارت **Le Degré zéro de l'écriture** عام ١٩٨٠ بعد أن ترجمه نعيم الحمصي قبل عشرة أعوام سنة ١٩٧٠ تحت عنوان الكتابة في الدرجة الصفر.

لقد سهل على المترجمين نقل فكر ونقد القرن التاسع عشر وذلك لعدم إغراقه في التجريد ، ولكن النقد الجديد مضى ينحت مصطلحاته من الألسنية ، وهذه المصطلحات لا يمكن ضبط معانيها في مجال النقد لأن التشويه الذي جرى عليها ، والاجتهاد الشخصي للنقاد المستفيدين منها - لإعطاء المصطلح معان أخرى بدافع التميز والريادة - كل ذلك أدى إلى عجز المعاجم المختصة في علوم الألسنية بفروعها عن الإحاطة بكل دلالات المصطلح ، وحتى إلى تركه لمن يحلم باجتهاد جديد . فمعجم جريماس Greimas وكورتس Courtes في السميوطيقية أو علم العلامات الذي ظهر الجزء الأول منه سنة ١٩٧٩ ، ذكر مؤلفاه النواقص في تعريف المصطلحات متذرعين بأن حقل علوم اللغة لازال يتطور ، ولهذا فإنهما اقتصرا على المصطلحات المستعملة ، وتركا

المجال مفتوحاً للمعلومات التي ستضيفها النجاحات اللاحقة في مجال البحث حول المصطلحات التي لاتزال تطرح إشكالاً . وليس الجزء الثاني من هذا المعجم الذي ظهر عام ١٩٨٦ إلا محاولة يائسة لتكملة ذلك النقص . ونظرة في هذا المعجم ، يظهر لك العجز عن القبض على كل معان المصطلحات فكلمة التناص Intertextualité في المعجم[١٨] أطلت بها كريستيفا عام ١٩٦٦ دون أن تشير إلى باختين مكتشف المصطلح منذ عام ١٩٢٩ . ولم يشر صاحبا المعجم إلى ذلك ، نعني عدم ذكر المراجع عند رائدة هذا المصطلح في فرنسا ولم تكن الغاية من الإطلالة بهذا المصطلح عندها إلا إنجاح مصطلح آخر لباختين ألا وهو Idéalogéme . ومن أن دخل مصطلح التناص حقل الدراسات الأدبية وهو يتلون بتلون هذه الدراسات فهو يعني الحوارية Dialogisme عند باختين وقد سمح لكرستيفا وجماعة تل كل Tel, Quel بنقل المؤلف كما دخل المصطلح إلى البنيوية التكوينية ، ثم نظرية الاستقبال ، ناهيك عما أخذه هذا المصطلح عند إدهال ريفاتير Riffaterre له في الولايات المتحدة من أبعاد معنوية أخرى .

ففي مادة Intertexualité من الجزء الأول ص : ١٩٤ مر جريماس وكورتس مروراً عابراً من خلال عمود ونصف على هذا المصطلح رغم مرور ثلاثة عشر سنة ونصف على وجوده في فرنسا ، وعلى مضي سنة على صدور الكتاب الذي نظر للتناص ألا وهو "Marxisme et Philosophie du language" " الماركسية وفلسفة اللغة " فقد ترجم هذا الكتاب سنة ١٩٧٨ إلى الفرنسية عن الروسية . وقد اختتما مادة التناص بأنها مجال خصب للدراسات في مجال الأدب المقارن إذا اتجهت هذه الأخيرة إلى المقاربات النصية .

ولن تزيد الصفحتان والعمود (ص ١١٩ إلى ١١٢) في الجزء الثاني من المعجم المصطلح إلا غموضاً . ويبدو واضحاً عدم التحكم في

معرفة كل استخدامات هذا المصطلح الذي دخل العالمية من باب واسع من جراء عدم الاستقرار في حقل واحد من حقول المعرفة . إن عدم الإحاطة بكل استخدامات المصطلح يجعل المترجم في مأزق . ثم إن كثيراً من مصطلحات الألسنية التي استخدمت في فترة ازدهار البنيوية لم تكن إلا لتثير بلبلة وتضارباً في الاجتهادات حولها ، فكيف إذا ترجمت إلى اللغة العربية فمصطلح Littérarité الذي ترجم عندنا بالأدبية وكان تودوروف قد ترجمه عن الروسية ، والشكلانيون الروس هم الذين أعطوه التعريف الذي أصبح متداولاً والذي هو : " أن الأدبية هي ما يجعل من أدب ما أدباً ". وقد حاول تودوروف من خلال كتابه الشعرية[١٩] ١٩٦٨ البحث عن هذه الأدبية من خلال البنيوية الشعرية .

لكن دراسة الأشكال الأدبية بهذا الشكل لا تكفي لتمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات اللاأدبية ، ويظهر من خلال الكتاب الذي كتبه مارجسكو MARGHESCOU "مصطلح الأدبية " أن ارتباط الأدبية بالأدب يتحدد بوجود ثوابت معينة تتمثل في الأدبية ، ومن شأن هذه أن تبرر وجود مجموعة ثابتة تتمتع بخصائص هي الأدب . فهو يقول : "خصائص الأدب لا يمكن إيجادها إلا على مستوى نظام أدبي ، وهذا النظام الأدبي يختلف عن النظام الألسني والمعنوي ، وهذا النظام الأدبي هو الذي يمكن تسميته بالأدبية "[٢٠] وهو يذهب في ذلك مذهب كوهن COHEN الذي يرتب كلمات خبر لحادث سير نشر في جريدة ، بشكل يجعل الكلمات تخرج من نثريتها لتستيقظ من رتابة تلك النثرية باتجاه شعريتها .

لقد اكتفى واصفو الأدب عندنا بذلك التعريف للأدبية واقعين في الخطإ الذي وقع فيه كثير من البنيويين في محاولاتهم لتحديد ما يدل عليه وحتى الوسائل الناجعة لاستخراجه وتحديد سماته وقد ذكر تودوروف وديكرو في معجمهما[٢١]، أنهما " لجآ في كثير من الأحيان كما هو الحال في هذا النوع من التآليف إلى أخذ موقف شخصي حين كانا

يقدمان من هنا وهناك بحوثاً أصيلة مدركين نواقصها وعدم اكتمالها"[٢٢]، وقد ركزا في دراستهما لمواضيع المعجم على الأوجه الدلالية Sémantique، وهما يدركان أن التركيز على هذا الجانب من شأنه أن يستر بعض الجوانب الأخرى .

إن المتصفح لهذه المصطلحات الواردة في هذه المعاجم يدرك في كثير من الأحيان عدم قدرة هذه المعاجم عن إيفاء القارئ بما يقنعه، فكيف بها إذا ترجمت إلى اللغة العربية ؟.

إن قيام دراسات حول الترجمة لهو في نظرنا من أهم ما يمكن عمله في هذه المرحلة من تاريخ نهضة العرب الأدبية والمحاولات في هذا المجال قليلة ، وقد تسمح بحوث من هذا النوع بردع بعض المترجمين من غير المتمكنين ، والذين يشوشون على القارئ العربي ويحرمونه حسب تعبير – عبدالنبي ذاكر – من فرصة اللقاء مع فكر مغاير . ونذكر هنا بتلك المقارنة التي أعدها ذاكر لترجمتين عربيتين لكتاب JEAN COHEN لكوهن Structure de language poétique تحت إشراف الدكتور سعيد علوش[٢٣].

وتظهر هذه المقارنة بين ترجمتين عربيتين لنفس الكتاب مدى التعسف في ترجمة المصطلح وبخاصة ترجمة أحمد درويش ، ولم تثن تلك الملاحظات القيمة أحمد درويش عن المضي في ترجمة كتاب آخر لنفس المؤلف ألا وهو : Le Haut language thorie de la poéticité . سنة ١٩٩٥[٢٤].

إن ترجمة مصطلحات مهزوزة ومغبشة في مظانها ليبعث على التساؤل عن إشكالية استقبالها . إن كثيراً من القراء العُرب لهذه الترجمات عن البنيوية وما بعد البنيوية قد بدت لهم غير مفهومة ، والشائع أن عدم فهمها أنها عميقة ، ولكن عدم الفهم في كثير من

الأحيان ليس لأنها عميقة بل لأنها مغبشة في مظانها ، ولأنها ترجمت بتغبيشها فزادها ذلك غموضاً .

زد على ذلك أن الأزمة التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي المتمثلة في الرتابة التي يتصف بها الخطاب النقدي التقليدي هي التي أدت بالناقد العربي إلى دخول مغامرة البحث عن تجديد وسائل نقده بواسطة هذه المصطلحات المأخوذة عن الغرب .

إن الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد قد حسم إلى حد لصالح هذا الأخير على الساحة العربية ، سواء على مستوى الإبداع الأدبي والنقدي . ومنذ أن بدأ ذلك الصراع والمجدد العربي يستعير معظم جديده من الحضارة الغربية التي أصبحت نموذجه الأعلى ، فهي رائدة الحداثة ، وهذا المجدد شديد الاقتناع بما تقترحه عليه من تطورات ، ويزيد من اقتناعه بهذا التطور الملحوظ في مجالات لأدبية كالمجالات العلمية مثلاً .

وقد نجم عن ذلك نوع من التثاقف فقد معه المجدد العربي حاسة النقد وعدم الوقوف بتراجع أمام تلك الثقافة . إن عقدة التخلف وعدم مسايرة العصر حاضرة فيه والإرهاب النفسي يسوقه إلى ابتلاع لقمة أكبر من فيه ، فكان ما كان مع البنيوية في مطلع الثمانينات ، فأي شخص لا يتعامل معها ومع مناهجها يكون متخلفاً ورافضاً للجديد .

وراح - من جراء ذلك - القراء العرب يقبلون على قراءة البنيوية ، ولا يتعبون أنفسهم للتعرف على مرجعيتها الألسنية ، رغم جهود للسانيين والجامعيين العرب ، فإن هذه الجهود تظل ناقصة وعدم الوضوح لازال يكتنف المصطلحات اللسانية والنقدية ، وأصبحت الألسنية عندنا كآوى الذي لم نر منه إلا ابنه البنيوية . وفي الأخير نشير إلى ما كنا قد أشرنا إليه في بداية هذا البحث ألا وهو الاستعمال التقريبي

لمصطلحات الألسنية من طرف رواد البنيوية ، والذي أكدته دراسات كل من جورج مونان وتوما بافل . وإذا كان مونان وبافل وغيرهما قد كشفوا بجرأة عن تلك الظاهرة على مستوى الألسنية والخطاب النقدي فإن الكتاب الذي صدر مؤخراً وهو الخدع الثقافية Les Impostures Intellectuelles للكاتبين سوكال وبريكمون يكشف عن الاستعمال الخاطىء لبعض المصطلحات العلمية عند هذا التيار ، وقد ذكرا أن مشروعاً موازياً يمكن أن يقام على سوء استخدام المصطلحات الألسنية وغيرها .

٣ – حول تشكل الخطاب النقدي العربي.:

لقد حاول بعض النقاد العرب استخدام هذه المصطلحات معرفين في نفس الوقت القارىء العربي بها ، وذلك في كتاباتهم النظرية وممارساتهم التطبيقية ، فكيف كان ذلك ؟ وما هي انعكاسات توظيفها على خطاب نقدي عربي يحاول أن يتأسس ؟ وما مدى نجاح ، أو فشل هذا الخطاب النقدي غداة استقبال القارىء العربي له ؟.

لمعالجة هذه القضايا قمنا بتتبع الخطاب النقدي للناقدة يمنى العيد التي اشتهرت في مطلح الثمانينات بكتاباتها الغزيرة في هذا الموضوع .

بعد المرحلة الماركسية(٢٥) خلال السبعينات ، قامت يمنى العيد في مطلع الثمانينات بتوظيف مصطلحات البنيوية في كتابتها النقدية ، وبدأت أولى محاولاتها في كتابها المعروف : بمعرفة النص(٢٦) الذي أعيد طبعه أكثر من مرة ، وقامت الناقدة بتعريف مصطلحات سوسير SAUSSURE من مثل Signe العلامة ، Signifiant الدال ، Signifié المدلول ، وكان هاجسها هو الوصول من خلال هذه الأدوات المأخوذة عن الألسنية هو التعرف أكثر على النص الأدبي . وقد حذرت يمنى العيد

من استخدام هذه المصطلحات خارج العقل الثقافي الذي نشأت فيه ، وذلك خشية تشويهها ، وهي تريد تكييفها مع الواقع العربي . والنقد البنيوي يعني بالنسبة لها إجلاء بنية النص ، بنية مكونة من عناصر ، ووظيفة النقد هي دراسة هذه البنية بتحليل : أولاً مستواها السطحي باتجاه مستواها العميق ، فمثلاً على مستوى الصورة الشعرية يجب البحث أولاً عن المعاني التي ينظمها المحور الأفقي Axe syntagmatique، وهذه المعاني تنتمي إلى الجذر التركيبي ، ومن ثم تدرس المعاني التي ينظمها المحور العمودي ، وهي دلالات تتعلق بالتداعيات والإيحاءات[٢٧]. وهذه المصطلحات هي الأساس لتعرية البنية فهي تقول : " نكشف آليات الحركة بين عناصر النص ، ونكشف الرؤية التي تحكمها وربما تمكن الباحث في مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينها "[٢٨]. هذه هي الطريقة التي يجب أن تكون دليلاً للباحثين العرب .

إن قراءة لهذه الأطروحات تفرض بعض الملاحظات :

إن الملفت للنظر هو كون يمنى العيد تحاول بناء ممارسة نقدية على البنيوية مركزة على بعض التعريفات المجتزأة والتي لا يربطها نسق فكري واحد ، فهناك سوسير من جهة وهناك شمسكي CHOMSKY وهناك برور PROPP ، وهي مع كل ذلك تتهم التحليل البنيوي بأنه سريع وعام[٢٩]، والأدهى كونها تذكر تطبيقات محمد بنيس في كتابه : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مثالاً على تطبيق هذا التحليل البنيوي[٣٠]. وتستخدم تعابير مجردة لإيضاح مفهومات من مثل Syntagme وParadigme مفهومات البنيوية الألسنية .

إن استخدام شومسكي لمصطلح Syntagme ليس تأثراً بالفكر التجريبي لسوسير ، بل لإيضاح وصفه للغة وعملها Son fonctionnement إن استخدام البنية العميقة والبنية السطحية عندها ليس في محله ، فإما

مقاربة ألسنية بنيوية ، وإما مقاربة معيارية شومسكية . ويبدو أن يمنى العيد لا تدرك أبعاد النظريات التي تقترح مفاهيمها لا ولا المآخذ التي أخذت على هذه النظريات فما أكثر التناقض الذي وقع فيه شمسكي خلال تطور نظريته من سنة ١٩٦٥ مروراً بالنظرية المعيارية لسنة ١٩٧١ الموسعة ، وقد سخر جورج مونان منه قائلاً : " يوجد عنده [شمسكي] دائماً كما هو الحال في الإنجيل جملة لم تذكر ، وهذه الجملة تقول عكس ما يريد مذهبه بشكل عام قوله "[٣١]. والمشكلة لا تكمن فقط في معرفة النظرية الشمسكية بقدر ما هي مشكلة اللغة التي يمكن وصفها بواسطة هذه النظرية ، فاللغة العربية مازال وصفها بوسائل النظريات الألسنية قاصراً ، وقد قال الدكتور جعفر دك الباب : " العرب بأمس الحاجة اليوم إلى الاستفادة من معطيات الألسنية الحديثة ليتمكنوا في ضوئها من فهم خصائص بنية اللغة العربية بشكل صحيح "[٣٢].

وإذا كانت اللغة العربية قد وصفت وصفاً لغوياً في العهود القديمة فإن لغتنا اليوم تختلف عن ذلك وقد أوضح الفاسي الفهري ذلك بقوله :

" اللغة العربية كما وصفها سبويه ليست هي اللغة الموجودة حالياً باعتبار خصائصها التركيبية والصوتية "[٣٣].

ويبدو من الصعب من هذه الناحية ، محاولة توظيف مقاربة ألسنية على النص العربي متأثرة بالألسنية الغربية قبل إعداد بحوث ودراسات مماثلة ، من طرف الألسنيين العرب على لغتهم ، ومن ثم استفادة نقاد الأدب العرب من تلك البحوث فيما يقترحونه من مقاربات ، ويظهر أن جهود عرب كالفاسي الفهري والمسدّي وغيرهما لم يشر إليها لا من بعيد ولا من قريب ، فمن الصعب إذاً أن نكون بارت عربياً أن يوجد فردنان دسوسير عربياً . ومن الصعب كذلك توظيف شمسكي قبل

معرفة ما اقترحه الألسنيون العرب في بحوثهم على اللغة العربية ممن وظفوا النظرية المعيارية .

ويظهر التعسف لدى يمنى العيد أكثر في محاولاتها التطبيقية لأن أطروحاتها النظرية ليست دقيقة ، والتعريفات مغبشة وغير صحيحة. فمثلاً مصطلحات مثل المركب والاستبدال Syntagme وParadigme واللذين بدا أنهما لا تفرق بينهما مع أن الفارق واضح . فالعلاقات التركيبية Syntagmatiques تمكن بين الوحدات الموجودة في العبارة ، والمثال الذي قدمه سوسير هو " إذا أصبح الطقس جميلاً فسوف نخرج"[٣٤] إذ تكون كلمة الطقس لا قيمة لها إلا في علاقاتها التركيبية التي تربطها بالكلمات التي سبقتها ، أما الاستبدال Paradigme فإنه : "خارج الخطاب فالكلمات تقدم شيئاً مشتركاً داخل الذاكرة ، وتتكون مجموعات ، وداخل هذه المجموعات تسود علاقات كثيرة الاختلاف "[٣٥].

والأمثلة التي تقدمها يمنى العيد لتعرف المركب تجعله في الواقع استبدالاً لأن المركب لا يمكن تعريفه إلا داخل عبارة . ومن جهة أخرى فإن هذا الاستبدال الذي أخذ على أنه مركب هو خلط بين مدلولات المصطلحين ، فهي تقول مثلاً : " نكشف الدلالات التي ينظمها المحور العمودي وهي دلالات تتعلق بالتداعيات ، والإيحاءات ، أُوضح ذلك بالنظر على المفردة " المعلب "، على المحور الأفقي Axe syntagmatique أورد علب ، علب و" المغلف " و" المخبأ " وعلى المحور الثاني العمودي Axe Paradigmatique أورد التسويق ، التجارة ، الربح ، الاستغلال ، الرأسمالية "[٣٦].

في الواقع " معلب "، و" علبة " لهما نفس الجذر ولكن أن نضيف إليهما " مغلف " و" مخبأ " كسر الترتيب ، وعاد الإحصاء على مستوى المعنى التضميني Connotatif . فليست تعريفات المصطلحات عندها

خاطئة فحسب ولكنها أيضاً لا تربط هذه المصطلحات بأهميتها في السياق أو النص .

إن كل شيء داخل نص هو علامة Signe وهذا يستدعي المركب الذي هو تتابع العلامات داخل هذا النص ، ومن هنا يمكن استخراج نحو للسرد باستخراج وظائف هذه العلامات ، وبعد ذلك يمكن في خطوة لاحقة إعداد استبدال على مستوى هذه الوظائف ، والمثال الذي أعطاه بارت BARTHES في التحليل البنيوي للسرد في حديثه عن أقصوصة فلوبير FLUBERT هو التالي " إن إدخال الببغاء إلى بيت فليستي Félicité له ارتباط بمقطع التأثيث والولع بالتحف "(٣٧).

إن الاستبدال في هذا المثال يكمن في الاختيار بين هذه المقاطع:

الحصول على الببغاء : التأثيث أو عدمه ، والولع بالتحف أو عدمه ...

إن إدخال مفاهيم النظرية الشومسكية والبنيوية في بلورة نظرية لتحليل الخطاب الأدبي العربي من طرف يمنى العيد ليبعث على التساؤل عن مدى فهمها لهذه النظريات .

وفي محاولة ثانية راحت يمنى العيد تربط النص بالمجتمع وقد تساءلت في إطار نقدها للمنهج البنيوي عن إمكانية قبول المثقف عزل النص الذي تقول به البنيوية . وإذ تأسف لكون المنهج البنيوي في تحليله يعزل النص ، فإنها في مقابل ذلك تراه ضرورياً كخطوة أولى ، فالعزل كما ترى يمنى العيد " مؤقت "(٣٨).

وفي مرحلة ثانية ترغب في ربط النص بالمجتمع وتتساءل : "ألا يدخل هذا الجماعي إلى النص الذي مادته اللغة أوليست اللغة حسب سوسير ذات طابع جماعي ؟ "(٣٩).

وتمضي تقول :

" والذي يقوله الكاتب هل يقوله كفرد معزول ، أو كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله بلغة الجماعة ، وربما بلغة جماعته أو فئته الاجتماعية ؟ "[40]. وقد سعت يمنى العيد إلى ربط النص أولاً بواسطة سوسير وثانياً بواسطة باختين .

أ – بواسطة سوسير :

ومن أجل ربط النص بالمجتمع عمدت يمنى العيد إلى أطروحات سوسير والمتعلقة بالتمييز بين اللغة والكلام وتساءلت قائلة :

" إن النص الأدبي يتكون وينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه ، أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي "[41]. ومن هنا ترى أنه يمكن إدخال الاجتماعي في النص الأدبي ولكنها عندما انطلقت من نظرية سوسير فإنها أضعفت اللغة في الكلام ، فهي ترى أن سوسير عندما يقول : إن اللغة ذات طابع اجتماعي ، فإنها تفهمه من الوجهة التاريخية ؛ ولكن اجتماعي Social بمعناه السوسيري ، يعني أن اللغة عقد اتفقت عليه الجماعة [مثل النحو ، والمفردات] ولا يمكن للفرد بعثها، أو تغييرها لأنها دائماً كانت هنا .

Social اجتماعي ، يعني أن اللغة خارجة عن الأفراد ، وخروجها عن الأفراد هو الذي يسمح لهم بالتفاهم . في الواقع إن الكلام له طابع اجتماعي بالمعنى التاريخي ، بمعنى أنه واقع في مرحلة معينة من التاريخ . ويمنى تريد تبرير نظريتها بواسطة تمييز سوسير بين اللغة والكلام ، ولكنها تضغم المفهومين لأن النقد الأدبي في نظرها ، وعلى عكس سوسير ، هو عمل على اللغة وليس على الكلام . ومن ناحية أخرى فإن تعريفها للغة تظهر من خلال خصائص الكلام التي وصفها

سوسير : فهو متموقع – أي – الكلام في مرحلة تاريخية معينة . والتساؤل الذي تطرحه لا يتناسب مع البنيوية الألسنية .

في الواقع إن الخلفية الفلسفية التي تدعم هذا المنهج الألسني النقدي تجعل الكاتب لا يتكلم . واللغة هي التي تقول العالم ، وهي التي تحدد الكلام " إذن النص " والواقع معاً . إن تساؤل يمنى يفرض وجود الكاتب من خلال النص الذي أنتجه ، وهي بذلك تسقط في اعتبارات الفيلولوجيا القديمة Philologie وفكر بيفون BUFFON " الأسلوب هو الرجل "، وشيء من سوسيولوجيا الأدب ، في الوقت الذي ترفض فيه البنيوية الألسنية ربط العلامات " النص " بالكاتب . النص من وجهة نظر البنيوية الألسنية هو نظام من العلامات ، وكما يقول بارت : " من يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم في الحياة ، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد "(٤٢).

إن مواجهة البنيوية بقراءة ماركسية ، هو الذي أوقع يمنى العيد في هذا التناقض ، والخلط . ويظهر ذلك من خلال التساؤلات التي تتخلل خطابها النظري ، والتي تعجز عن إيجاد أجوبة عليها .

وعندما تقول إن التحليل البنيوي يمكن أن يشكل مرحلة يجب عدم إهمالها ، وتحاول ربط النص بالمجتمع بعد هذا التحليل ، فإنها تنتقل من البنيوية إلى النقد الاجتماعي للأدب . والهدف عندها من هذه المحاولة هو تحديد مفاهيم الأدب المراكسية متجاوزة بذلك نظرية الانعكاس العتيقة . فبدلاً من أن تبحث في النص عن تمظهرات الواقع الاجتماعي كما فعلت في كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطقي في لبنان ، تريد الانطلاق من بنية النص نفسها لاستخراج مرجعه الاجتماعي وفي نفس الوقت أدبيته .

ب - بواسطة باختين :

إن باختين يتعارض مع سوسير بتركيز باختين على الكلام (التلفظ Ennonciation) وهو الذي يؤكد طابعه الاجتماعي وليس الفردي لأنه مربوط بظروف الإيصال Communication ، والذي لا يمكن فصله عن البنى الاجتماعية . ومن هنا جاءت نظريته : لكل علامة Signe بعد إديولوجي ، ولكي تربط يمنى العيد الكلمة Mot بالأفق الاجتماعي ، راحت تتبع فكر باختين : باختين الذي يرى أنه يجب أن يثمن الشيء الذي يظهر في كل مراحل تطور المجتمع ، ولابد لهذا الشيء من أن يربط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية للجسم الاجتماعي الذي من أجله قد عرض ، والشيء يصبح كلمة Mot وعلامة Signe في سياق اجتماعي.

مثل باختين ستقوم يمنى العيد بالتركيز على التركيب Syntaxe وغاية باختين من التركيب هو قربه من القواسم المميزة للتلفظ Ennonciation ، وهذا الأخير أي التلفظ غير منفصل عن الإيصال الاجتماعي . وبهذا يكون باختين على تعارض مع الألسنيين (سوسير ، ومع المدرسة الذاتية الفردانية VOSSLER وتلامذته) ، وذلك عندما وسع البحث حول الجملة (خارج السياق) في اتجاه الصياغة الكاملة (أو على الأقل المقطع) المنتجة دائماً في سياق اجتماعي ، لأن المتكلم مخلوق اجتماعي يتجه إلى مخلوق اجتماعي آخر . وباختين سوف يهتم بمشكل التركيب الخاص : بالأسلوب المباشر ، وغير المباشر ، وغير المباشر الحر ، وسوف يبرهن على الكيفية التي تعكس بها هذه الأساليب الخاصة بالغير - عند إدماجها في الروي - الإتجاهات الاجتماعية ، والتقاطع الشعري في مرحلة معينة ، ولدى فئة اجتماعية معينة .

بالنسبة ليمنى العيد ، التركيب هوالنظام النحوي للأشياء المادية

بوصفها كلمات ، اكتسبت معاني اصطلاحية . والكلمة لا وجود لها إلا اجتماعياً ، والتركيب هو وضع الكلمة في إطار عملية إيصال ، وحسب قولها فإن " التركيب موضوع تداولي تخاطبي (شفهي ، أو كتابي بين الناس) "(٤٣)، وهذا هو نفسه الذي ذهب إليه باختين : إن السياق الخاص الذي ينتج التلفظ Ennonciation هو الحوارية Dialogisme والذي تشهد عليه دراسة خطابات الغير كما ورد في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة :

" إن التلفظ هو الناتج من المشترك بين شخصين منتظمين اجتماعياً ، وحتى إذا لم يكن هناك مخاطب حقيقي ، فيمكن إبداله بممثل متوسط للجماعة التي ينتمي إليها المخاطب "(٤٤).

بيد أنه إذا كانت أمثلة الخطابات عند باختين تبرهن على أن التركيب يمكن أن يتطور ، فإن التركيب بالنسبة ليمنى العيد ثابت . وحدها العبارة / التلفظ التي تؤسس دعامته هي التي تتغير وتتضمن أثر الحركات الإديولوجية .

إن وجود هذا الفرق مهم جداً : فإذا كانت اللغة بالنسبة لباختين، يمكن أن تتغير ، فإنها بالنسبة ليمنى ، لا تتغير لأن مفهوم التركيب لديها ثابت .

وبناء على ذلك فإن براهينها متناقضة مع أطروحاتها ، كما اتضح ، لأن اللغة عندها في نهاية المطاف ليست اجتماعية .

ج - الرهان على المشروع :

إن مشروع ربط النص بالمجتمع يأخذ مكانه داخل الأزمة الثقافية والنقدية التي عاشها الوطن العربي في أخريات الستينات وبداية

السبعينات . فمنذ الخمسينات ظل النقد العربي من خلال بعض وجوهه البارزة ، كمحمود أمين العالم ، وحسين مروة ومحمد دكروب ، يقترح نفس الأطر النقدية : كل أثر أدبي يعكس حالة اجتماعية معينة ، ومضى لفترة طويلة يكرس نفس الأطر .

صحيح أن هذا النقد كان يستجيب إلى حد لانتظارات جمهور كان يطلب من الأدباء والنقاد اتخاذ بعض المواقف السياسية أمام المحن التي كان الوطن العربي يعاني منها . وإذا كانت تلك المحن لاتزال قائمة ، فإن الحال الماركسي ومع مرور الزمن بدأ يفقد صداه ، وبدأت محاولات جديدة تفرض نفسها على الساحة ، وقد يفسر التراجع عن الماركسية التقليدية في مجال النقد الأدبي والفني ، بالسبب نفسه .

إن ريادة الماركسية في مجال النقد الأدبي خلال الخمسينات والستينات وحتى السبعينات ، قد يفسر ، بعدم وجود منافس للماركسية في التيارات الفكرية والأدبية التي زامنتها ، فالقومية العربية لم تطور نظرية في مجال الأدب والفن ، واكتفى القوميون بنظرية الإنعكاس الماركسية . وحتى حول نظريتها في مجال الأدب ، ولم تظهر حركات خارج الماركسية الرسمية . وكان النقاد العرب يتجهون إلى الإنتاج الماركسي داخل البيروقراطية في الاتحاد السوفيتي ، ولم يحسوا إلا قليلاً بالأطروحات الماركسية التي كانت تتطور في الغرب .

ولم يشهد النقد الماركسي في البلدان العربية تطوراً ملحوظاً إلا من خلال نقاد كيمنى العيد التي كانت من أكثرهم انفتاحاً على الغرب ، ولكن محاولة إقامة تصالح بين الماركسية والبنيوية في النقد الأدبي يصطدم في - الواقع - برفض أساسي للبنيوية كإديولوجيا .

ويمنى العيد تحاول في خطابها النقدي ، إدراج المآخذ التي أخذها الماركسيون على البنيوية ، والمتصلة بالصعوبة التي يواجهها

هذا التيار في إعطاء شرح مقنع للإنتقال من بنية (لغة) من وضعية إلى وضعية . وفي الواقع إن دراسة بنية دياكورنية لا يمكن أن تكون إلا تتال لوضعيات مستقلة للغة معينة ، ومن شأن هذا أن يكسر كل رؤية لتاريخ متماسك ، ومستمر ، ويتعارض هذا مع الرؤية الماركسية للتطور التاريخي للمجتمع واللغة . ولو كانت البنيوية أعطت اهتماماً لدراسة اللغة من منظور تاريخي لكانت على تناقض مع تعاليمها الأساسية . وإذا كانت البنيوية قد طرحت أن كل بنية تحتوي على مقومات وجودها الخاص ، وأن عناصرها تستمد معانيها من العلاقات القائمة بين هذه العناصر ، فإنه سيحصل تناقض إذا ما أقيم البحث لتبرير وضعية معينة للغة بوضعية سابقة أو لاحقة وحتى إذا أقيم البحث في الكيفية التي تم بها هذا التحول بين هاتين الوضعيتين .

وفي الأخير يمكن إرجاع إشكالية المعنى في الخطاب النقدي العربي الجديد إلى عدم معرفة النقاد العرب بالخلفية الفكرية والعلمية التي أسست الخطاب النقدي الجديد في الغرب وإلى الطبيعة المتشعبة لتلك الخلفية . كما يمكن إرجاع إشكالية المعنى كذلك إلى الترجمة التقريبية بل السيئة لهذا الخطاب .

إن هذه الملاحظات يجب ألا تفهم على أنها دعوة ضد الأخذ عن الغرب ولا عن أية حضارة أخرى ، فلا يمكن لأي أدب أن يعيش اكتفاء ذاتياً ، إن كل أدب بحاجة إلى أن يلتفت مرحلياً – حسب جته Goethe – إلى الخارج ، وعالم اليوم أصبح مدينة واحدة ، وعلينا إذا أردنا الأخذ من هذا الخارج أن نحيز بما نأخذ لنحذر عقابيله .

الهوامش

١ - أحسسنا سنة ١٩٨٥ بضرورة نقد النقد فقمنا بأول اقتراح لترجمة هذا الكتاب وصدرت ترجمة الفصل المتعلق بمخائيل باختين في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية العدد ٢٨١، إلى أن ظهرت ترجمة د / سامي سويدان ، عن مركز الإنماء القومي ، لبنان في السنة الموالية ١٩٨٦ .

٢ - CHEVERAL (Ives), Le Discours critique dans Pécis de la Littérature Comparée, Paris PUF, 1989 p195.

٣ - برادة (محمد) محمد مندور وتنظير النقد العربي بيروت دار الآداب ١٩٧٩ ، وبلمليح (إدريس) الرؤية البيانية عند الجاحظ المغرب ، الدار البيضاء ، عن دار الثقافة ١٩٨٤ .

٤ - علماً أن رولان بارت في حوار له مع مجلة Magazine Littéraire رقم ١٨٤ سنة ١٩٨٢ يرى أنها تسمية سطحية ، ويرى أنها ظاهرة موضة جمعت أدباء ونقاد شديدي الاختلاف ص ٧٩ - ٧٨ .

وجيرار جنت G. Genette يتهرب هو الآخر من هذه التسمية ، بقوله إنه لا يرغب في تمثيل نقد جديد ويرغب في أن تسمى محاولاته بالشعرية Poétique ورد ذلك في مجلة Débat رقم ٢٩ مارس ١٩٨٤ ص ١٤٥ - ١٤٦ .

٥ - انظر دراستنا في مجلة حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة نواكشوط العدد رقم ٣ ١٩٩١ - ١٩٩٢ "مقترحات أولية من أجل بلورة مشروع كتابة جديدة لتاريخ الأدب العربي الحديث" ص ٣٧ .

٦ - الخطيب (إبراهيم) "نقادنا العرب بعيدون عن العصر" في اليوم السابع باريس بتاريخ ١٩٨٧/٩/٢٧م .

٧ - المسدي (عبدالسلام) النقد والحداثة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٣ ص ١٦ .

٨ - -MOUNIN (G) La Linguistique Ed. Seghers Coll. Clefs Pour Paris 1968 - 71 - 87 p10.

٩ - Id, p 11.

١٠ - Id, p 11.

١١ - Id, p 12.

١٢ - MOUNIN (G) Introduction à la Sémiologie Paris, les éditions de Minuit cll le Sens commun 1970, 191.

١٣ - PAVEL (Thomas), Le mirage luinguistique, Edition Minuit Collec. Critique - Paris 1988, p 190.

١٤ - CULLER (Jonthan) On Deconstruction theory and criticism after strucralism, Ithaca, Cornell University Press 1992, p 22.

١٥ - SOKAL, (Jean), Impostures intellectulles, Paris Edition Odile Jacob, 1997.

١٦ - SEVE (Lucien), Structuralisme et Dialéctique, Paris eds; Sociales, 1984, p 120.

١٧ - CHEVREL (Ives), Le texte étrang : La Litérature traduite dans, Précis de: latérature comparée, Paris, PUF 1989, p 68.

١٨ - GREIMAS (A.J.) et COURTES (Jean), Sémiotique, Dictionnaire rasonné de la Thorie du language. Tome I et Tome II, Ed, Hachette Université 1979 - 1986.

١٩ - TODOROV (Tazvetan), Qu'est - ce que le structuralisme ? Poétique, Paris, Ed. Seuil Coll. Point 1968.

٢٠ - MARGHESCOU (Maricéaé), Le concept de Littérarité, The Hague-Paris Mouto, 1974, p 112.

٢١ - TODOROV (Tezvetan) et OSWALD (Ducrot), Dictionnaire encylopédique des scinces du language. Paris Seuil, Coll. Point, 1972.

٢٢ - Id, Ibid, p 8.

٢٣ - ذاكر (عبدالنبي) ، مقاربة بين ترجمتين ، العرب والفكر العالمي ، بيروت - لبنان ، العدد السابع، صيف ١٩٨٩ ، ص ١١٢ .

٢٤ - درويش (د / أحمد) ، ترجمة كتاب اللغة العليا ، النظرية الشعرية لكوهن ، Le Haut language théorie de la poéticité, 1979, Flammarion, Paris 1979 الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٥ ، القاهرة .

٢٥ - المرحلة الماركسية التي كتبت فيها كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان .

٢٦ - العيد (يمنى) ، في معرفة النص ، بيروت - لبنان ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

٢٧ - المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

٢٨ - المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

٢٩ - المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

٣٠ - المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

٣١ - MOUNIN (George) La linguistique de XX Siécle, Paris, PUF 1976, p 222.

٣٢ - دك الباب (د / جعفر) ، مدخل إلى اللسانيات العامة والعربية ، دمشق - سوريا ، الموقف الأدبي عدد ١٣٥ - ١٣٦ ، آب ١٩٨٢ ، ص ٤٣ .

٣٣ – الفهري الفاس (عبدالقادر)، اللسانيات واللغة العربية، المغرب – دار تبقال ١٩٨٢، ص ٥٣ .

٣٤ – SAUSSURE (Ferdinand), <u>Cours de linguistique générale</u>, Paris, Ed. Payot 1992, p 70.

٣٥ – Id, Ibid, p 171.

٣٦ – العيد (يمنى) <u>في معرفة النص</u>، ص ٣٦ .

٣٧ – BARTHES (Roland), " Introduction à l'analyse structurale des récits ", Communication N° 8, repris dans L'analyse structural du récit, Paris Seuil, Coll. Point 1981, p 14.

٣٨ – العيد (يمنى) <u>في معرفة النص</u>، ص ٣٨ .

٣٩ – نفسه، ص ٣٨ .

٤٠ – نفسه، ص ٣٨ – ٣٩ .

٤١ – نفسه، ص ٣٨ .

٤٢ – BARTHES (Ronald), " Introduction à l'analyse structurale des récits ", p 26.

٤٣ – العيد (يمنى) <u>في معرفة النص</u>، ص ٧٠ .

٤٤ – BAKHTINE (Mikhail), <u>Le Marxisme et la philosophie du language</u>, Paris Ed. Minuit 1997, p 143.

* * *

قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية

عبدالعالي بوطيب

قديماً كان الفرق بين الأدب والنقد واضحاً ، أو هذا ، على الأقل ، ما كانت توحي به النظريات الكلاسيكية، لدرجة اعتبر معها الجمع بينهما ، بمختلف أشكاله ، عملاً مُشيناً يسيء لنقاوة الألوان التعبيرية ، كما يخل بالمعايير الضرورية لكل ممارسة .

مبدأ حاولت تجسيده مجموعة من الأقوال المأثورة في هذا الباب، يكفي أن نذكر منها بالمناسبة ، على سبيل المثال لا الحصر ، تعريفهم للناقد بكونه أديب فاشل .

أما الآن فقد بدأ هذا المبدأ يتهاوى ، تاركاً لتصور جديد يؤمن بتداخل الأجناس وتفاعلها ، كخطوة إيجابية أولى على طريق تطوير الأدب ، وفتح آفاق جديدة أمامه ، فأصبحنا نلمس العديد من أوجه تقاطع الأدب بالنقد ، سواء في شكل حضور مقاطع ميتانصية (metatexte) في أعمال إبداعية ، أو في هيمنة التعبير الإبداعي على بعض المتابعات النقدية ، سلوك بقدر ما أدى لكسر الحدود بين الأجناس ، وفتح المجال واسعاً لتلاقحها ، قوض في الوقت ذاته المفاهيم التقليدية المتوارثة عن الأديب والناقد ، فضاعت معايير التمييز بينهما ، أو كادت ، عكس ما كان الاعتقاد سائداً من قبل .

على أن المثير في المسألة ، ما أصبحنا نلاحظه ، مؤخراً من كتابات نقدية شخصية (autocritique) يهدف أصحابها من ورائها تأطير تجاربهم الإبداعية الخاصة ، متجاهلين أبسط شروط الممارسة النقدية الحقيقية المبنية على الموضوعية والحياد العلميين ، بدعوى ما يعتقدونه تقصيراً من النقد في متابعة تجاربهم المتطورة .

على أن ما يعطي لهذه الممارسة قيمة خاصة ، كونها عامة ولا تقتصر على ثقافة معينة ، فضلاً عن المكانة الإبداعية المتميزة لممارسيها ، حقيقة يكفي للتأكد منها التذكير بأسماء بعض ممارسيها على المستوى العربي ، كعبدالوهاب البياتي ، وصلاح عبدالصبور وأدونيس ونزار قباني .

وهو ما يستوجيب في اعتقادي ، القيام ببحث علمي موضوعي دقيق ، يهدف الكشف عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء هذه الظاهرة ، وضبط أبعادها ومضاعفاتها ، الآنية والمستقبلية ، السلبية والإيجابية ، على الحركة الإبداعية عامة ، وتجارب أصحابها خاصة ، بعيداً عن دائرة التبريرات الرخيصة المستهلكة .

وفي انتظار توفر الشروط الموضوعية لإنجاز ذلك ، لابد من الاعتراف مبدئياً ، بفائدة هذه الكتابات التنظيرية الموازية ، ودورها الكبير في التعريف بتجارب أصحابها ، وتوضيح مواقفهم الخاصة من مختلف القضايا الإبداعية المطروحة المرتبطة بها ، مما يساهم ، دون شك في حسن مقروئيتها وتفهمها .

وللإقتراب أكثر من هذه الحقيقة ، سنقوم برحلة في كتابات شاعرنا العربي الراحل نزار قباني التنظيرية(*) في محاولة لاستجلاء آرائه بخصوص بعض هذه القضايا ، لاقتناعنا الراسخ بأن الكثيرين استمتعوا بسحر قصائده عن طريق القراءة أو الغناء ، لكن قليلٌ هم الذين يعرفون شيئاً عن هذا الجانب المضيء في شخصيته .

١ – مفهوم نزار الخاص للكتابة الشعرية :

يصر نزار ، قبل عرض رأيه بخصوص هذه المسألة ، على الدخول ، أولاً في حوار سجالي مع أصحاب المفاهيم التقليدية السائدة ،

قصد هدمها ، وتخليص عقول القراء من تفاهتها ، بما يجعلهم مؤهلين لقبول مفهومه الجديد ، وعياً منه بأن الفكر الإنساني لا يمكنه الجمع بين الشيء ونقيضه في نفس الوقت .

وهكذا يرى أن أغلب الكتب العربية ذات الاهتمام النقدي ، من ابن سلام لبداية النهضة العربية الحديثة ، حاولت ، مع فارق في الكيفية طبعاً ، تعريف الشعر ، تارة بحسب عناصره المكونة : (الشعر كلام موزون مقفى). وتارة أخرى بحسب طريقة تناوله للأشياء: (الشعر تصوير للطبيعة). تعريفان لا يصادفان هوى في نفس نزار ، لأن الأول يقف عند الفروق الشكلية بين الشعر والكلام العادي ، ولا يتجاوزها لما هو أعمق ، كأن الكلام العادي لا يعرف الوزن والقافية ، أو أن كل كلام موزون مقفى شعر : (أليس من المخجل أن يلقن المعلمون العرب تلاميذهم في هذا العصر ، عصر الذرة ومراودة القمر ، مثل هذه الأكذوبة البلهاء ؟ ماذا نقول للشاعر ، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب ...، ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الإنسان ... الذي تداعب أشواقه النجوم ، وتفزع تنهداته الليل ... كيف نعتذر له بعد أن نقول عن قصيدته ، التي حبكها من وهج شرايينه ، ونسجها من ريش أهدابه - إنها كلام - وكلمة - كلام - هذه ... تقف في قلبي يابسة كالشوكة ، لأن ما يدور بين الباعة ، على رصيف الشارع هو كلام، والضجة التي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام ، دون أن يكون ثمة فرق بين كلام - ممتاز - وكلام - رخيص)[1].

إنه يرفض هذا التعريف ، بالقدر الذي يرفض به أن يسمى الشعر كلاماً ، لأنه إذا كان الأمر كذلك ، فبماذا نسمي ما يدور على ألسنتنا يومياً ، أليس كلاماً هو الآخر ! وإلا فما الفرق بينه وبين الكلام الآخر - الشعر -. وهل من المعقول أن ننعت خطابين مختلفين بلفظ واحد ! أليس من الإجحاف للشعر أن يقال عنه إنه كلام !

إن تعريفاً كهذا يعتبر في رأي نزار هزيلاً جداً ، ما لم يوفق في العثور على معيار أعمق للتمييز بين الشعر والكلام العادي .

نفس الموقف الرافض يتخذه نزار من التعريف الثاني المحدد للشعر في تصوير الطبيعة ، لأنه يحصر مهمة الشاعر في نقل الواقع واستنساخه دون إبداع أو ابتكار ، وكأنه آلة فوتوغرافية تعكس الأشياء بحيادية مطلقة دون إحساس أو تفكير : (يقال في تعريف ثان للشعر إنه تصوير للطبيعة ، وأنا أقول ، إن الفن هو ... الطبيعة مرة ثانية ، على صورة أكمل ، ونسق أروع ، الطبيعة وحدها فقيرة عاجزة ، مقيدة بأبدية القوانين المقدرة عليها ، هذه الزهرة تنبت في شهر كذا ... وهذا النوع من العصافير يرحل عن البيادر في أوائل الشتاء . أما في الفن ، فإنك تشم رائحة الأعشاب لمجرد تصفحك ديوان ابن زيدون ، وإنك لتستطيع أن تستمع إلى وشوشة الينابيع ، وأنت أمام الموقدة تقرأ ما كتب البحتري وابن المعتز)[٢].

وهو ما يبعث على الاعتقاد بأن نزار يميل إلى تبني مفهوم أرسطو القائل بأن الفن صورة إبداع للواقع ، كما ينبغي أن يكون ، وليس نسخاً لما هو كائن ، وهو بذلك أبعد أن يكون رديفاً للطبيعة ، كما كان يعتقد أفلاطون ، وإلا لما كانت هناك حاجة إليه إطلاقاً[*].

على أن ما يقلق نزار في التعريفين السابقين ، هو ما يصبغانه على التجربة الشعرية من ضحالة ، ويطبعان به الإبداع من سهولة ، غالباً ما تطمع البسطاء في تعاطي الشعر ، كما تفقد المبدعين ، في المقابل ، امتيازهم وتميزهم ، وبذلك يتحول الشعر لميدان سهل ، يدخله كل من رزق عطف البحور والقوافي ، ولو لم يرزق خصب التجربة والإبداع ، مما ينزل الشعر عن مكانته السامية الحقيقية : (تعلمت أن كل كلمة يرسمها الشاعر على ورقة ، هي لافتة تحد في وجه العصر ، وأن الكتابة هي إحداث خلخلة في نظام الأشياء وترتيبها (..) تعلمت أن الأدب

ليس نزهة نشكها في عروة سترتنا ، ولكنه عبء من المتاعب نحمله على أكتافنا ، الأدب جزية وضريبة ومشي مستمر على سطح من الكبريت الساخن ، الأدب ليس ابن السهولة ، ولا هو ابن المصادفة ، أقول هذا لكل الذين يحسبون أن الموهبة ورقة يانصيب رابحة ، تخرج من كيس ، لا علاقة للأدب باليانصيب أو بالحظ ... والشهرة ليست مائدة ... تهبط من السماء)[٣] لهذا فالموهبة وحدها لا تكفي كسلاح للشاعر، لأنها لا تشكل سوى عنصر واحد من بين عناصر مختلفة أخرى، تتضافر كلها في تكوين الشاعر الحقيقي .

وبدونها يفقد الإبداع جوهره ليتحول لمجرد صنعة فنية ، بلا حياة ولا إحساس ، وهو ما يتنافى وتصور نزار الخاص للشعر كبحث مستمر لا يعرف الملل ، أو إبحار دائم نحو المجهول بلا كلل ، إنه كالبحار تماماً لا يعرف الاستقرار : (لأن أسوأ شيء في تاريخ البحار ، هو الرسو في ميناء واحد ، والميناء الواحد مقبرة للطموح)[٤].

لهذا ، فكيفما كانت قيمة الشكل الفني الذي انتهى إليه الشاعر في رحلته ، فإن جذوة التجوال تظل مشتعلة ، في أعماقه ، لا تموت ، مادام يتطلع باستمرار نحو الإبداع والابتكار ، لأن التوقف موت ، وهو من أنصار الحياة : (عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة ، والدهشة لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام ، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي ... لكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه ، الشعر ليس انتظار ما هو منتظر ، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر . إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء ، والآتي الذي لا يأتي ، الشعر الحقيقي لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة ، ولا يتقيد بالإشارات الضوئية ، وإنما يتقدم في المجهول والحدس والمغامرة)[٥].

٢ - موقف نزار من التراث :

يعكس تصور نزار السابق للشعر في عمقه ، مفهومه الخاص

للحداثة ، وموقفه من التراث ، باعتبار الحداثة ، في جوهرها ، موقفاً فنياً وفكرياً ، يتخذه الشاعر من التراكمات الإبداعية السابقة لأمته ، إنطلاقاً من خصوصية المرحلة التاريخية التي يحياها ، ومادام نزار يعتبر الشعر مغامرة مستمرة لتجاوز المعلوم نحو المجهول ، ورحلة دائمة لكسر نمطية القوالب التعبيرية المستهلكة ، فإن موقفه من التراث ، سيكون ، دون شك ، إيجابياً ، متحرراً ، يسعى لإغناء الموجود ، وإثرائه بما يمكنه من مسايرة التطورات ، التاريخية والفكرية ، وتشخيصها .

لهذا لا نستغرب إذا ما وجدناه ينعت نفسه بكونه : (لشاعر مصاب بفقد الذاكرة). إذا ما كانت الذاكرة تعني اجترار النماذج الإبداعية الجاهزة القابعة في التراث ، دون تطوير أو إضافة ، وهذا ما أعطى التجربة الشعرية الحديثة في اعتقاده ، قوة خاصة مكنتها من كسر مركزية الزمن الإبداعي العربي ، وفتحه على آفاق مغايرة جديدة : (إن أخطر ما فعلته القصيدة العربية الحديثة ، هو الخروج عن الزمن الشعري العربي الواقف ، إلى زمن تتمدد أجزاؤه ، وتتسع في كل لحظة، القصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص ، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد ، كما تسكن القبيلة في خيمة واحدة ... لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم ، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم ، بل صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع ، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة)[٦].

٣ - مفهوم نزار للإلتزام في الشعر :

تأتي قضية الالتزام في طليعة القضايا التي شغلت حيزاً كبيراً في كتابات نزار التنظيرية ، لاعتبارات عدة ، لعل أبرزها ، كونها تشكل الصخرة التي تحطمت على صلابتها قيثارته ، من جهة ، ولعلاقتها الملتبسة ، من جهة أخرى ، بموضوعاته الشعرية المفضلة (الغزل

والمرأة) خصوصاً والكل يعلم أن نزار اشتهر ، ولعقود طويلة بلقب (شاعر المرأة)، إلى أن جاءت نكسة ١٩٦٧ ، فحولته من شاعر يكتب عن الحنين ، لشاعر يكتب بالسكين ، فكانت قصيدته :- هوامش على دفتر النكسة - إيذاناً بموت الشاعر الولهان ، وميلاد الشاعر المناضل :

- أنعي لكم يا أصدقائي ، اللغة القديمهْ .

والكتب القديمهْ .

أنعي لكم .

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمهْ .

ومفردات ... الهجاء والشتيمهْ .

أنعي لكم

أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمهْ .

مما أثار حفيظة العديد من النقاد والمفكرين ، الذين اعتبروا تحوله هذا انتهازياً غير مشروع ، وأن شعره السابق في المرأة يمكن اعتباره ، بمعنى من المعاني ، عاملاً من عوامل النكسة العربية ، علماً بأن النكسة ليست شيئاً طارئاً على الواقع العربي ، بقدر ما هي علامة بارزة على تدهور كان موجوداً قبلها ، تكفلت بفضحه وتعريته ، لا أقل ولا أكثر . فأين كان نزار ساعتها إذن ، وأين كانت نبوءته الفنية ؟

لهذه الأسباب ، ولغيرها ، حظيت هذه المسألة بعناية خاصة في كتابات نزار التنظيرية ، فكيف عالجها ؟ وكيف كان موقفه منها ؟

الواقع أن موقف نزار من هذه القضية يتفرع لنقطتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الوقت ، هما : حرية الأديب ، وتساوي

الموضوعات في الشعر . فبخصوص النقطة الأولى يرى نزار أن الشاعر، كيفما كان مستواه ، لا يمكن أن يؤدي واجبه تجاه فنه وجمهوره إلا في ظل الحرية ، وبدونها يسقط كما تسقط أوراق الخريف عند أول هبة ريح : (فبالحرية وحدها نخرج من مرحلة – القيشاني –، ونكتب على جدران العصر ، وبالحرية ندخل إلى أرض الدهشة والمفاجآت ، حيث الجبال تتحرك باستمرار ، والأشجار تطول وتقصر على كيفها)(٧).

فالشعر رديف للحرية ، والحرية أساس الإبداع الشعري ، أما الضغط والقهر فقتل لملكات الإبداع لدى المبدع ، وكلما حُدَّت حرية الفنان في اختيار موضوع تعبيره ، إلا وكان ذلك إيذاناً بنضوب معين الإبداع في نفسه ، لأن الإبداع عدو لدود للقيد ، ووجود الواحد منهما علامة فارقة على غياب الآخر ، وهذا ما يفسر ، في اعتقاد نزار ، الفقر الفني الذي منيت به بعض قصائد الشعر العربي الحديث : (فجيعة الشعر الأساسية ، هي أنه دخل في نطاق البرمجة ومشاريع السنوات الخمس أو العشر ، وتخطيطات الحزب ، فأصبح يخطط له في الغرف الضيقة ، كما يخطط للمزارع التعاونية ، وتعبيد الطرقات ، وبناء معامل الحديد والصلب ، تلك هي كارثة الشعر الذي يعيش في حالة إقامة جبرية ، ويمنع من ممارسة حركته الطبيعية ، وحريته وإنسانيته)(٨).

في مقابل ذلك ، فإن كل ربط للشعر بموضوع محدد ، يعتبر تهديداً لمبدأ حرية الشاعر في اختيار الموضوع المناسب ، مادامت كل الموضوعات صالحة للشعر ، في حضور الشاعر المبدع . أما في غيابه فتفقد أكبر الموضوعات هيبتها : (إن موضوع القصيدة ، مهما بلغ من القيمة ، لا يشكل درعاً واقية لها ، ولا يحقنها بالفيتامينات الضرورية لإطالة حياتها ، خذ القضية الفلسطينية مثلاً ، لقد كانت حقلاً تجريبياً لملايين القصائد ، ولكن شرف القضية الفلسطينية لم يكن وحده كافياً

لمنح من كتبوها أي وثيقة امتياز إبداعية ، فعاشت القصائد الموهوبة ، وماتت الطروح الشعرية منذ لحظة ولادتها)[٩].

فقيمة الشعر تقاس بدرجة إبداعيته ، أما الموضوع وحده فيبقى، على قيمته ، عاجزاً عن رفع القصيدة الضعيفة فنياً لمستوى ... البقاء ، لذلك على الفنان الراغب في الحفاظ على اسمه ضمن قائمة المبدعين الحقيقيين. ألا يستجدي الجماهير باعتماد موضوعات حساسة ، لأن ذلك سرعان ما يزول بزوال ظرفية تلك الموضوعات ، فيطويه النسيان ، وكأنه لم يكن : (لأن الشعر حين يغدو أرفع بهذه الوسيلة ، علينا أن نقول إنه يغدو أرفع من نفسه ، فهو ينقص مرتبة ، من حيث هو شعر ، ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى ، أي أنه يعاني نقص الشعر)[١٠].

ونزار بموقفه هذا ، يبدو أميل لمناصرة اتجاه الفن للفن ، في محاولته تجريد الشعر من أي وظيفة غير وظيفته الإبداعية ، المتضمنة فيما يحمله من قيم جمالية ، وهو ما عبَّر عنه صراحةً في كتابه - الشعر قنديل أخضر - قائلاً : (وضعت يدي على مفتاح المشكلة ، نحن نطلب من الجميل فوق ما يحتمل ، لم يعد يقنعنا طيب الزئبق ، نريد أن نأكل ورقه الأبيض ... إنني ضد نظام السخرة في الأدب ، ذلك النظام الذي جعل ألوف القصائد العربية تمسح جباهها بأقدام الحاكم ... والالتزامية الحديثة ، كما نلمحها في آثار كتابها ، ليست سوى شكل جديد من أشكال نظام السخرة ، مع فارق واحد ، هو أن المسخر كان في الماضي فرداً ، وأصبح اليوم نظاماً اجتماعياً ، أو عقيدة سياسية ، أي أننا استبدلنا ديكاتورية الفرد بديكاتورية المجموع)[١١].

لهذا فالأدب الثوري ، لا يعني بالنسبة له شيئاً ، مادام يختزل الأدب في شعار سياسي مجرد من كل إبداع ، ويخرجه بالتالي من دائرته، ليضعه بالمقابل في دائرة أخرى مخالفة تماماً لطبيعته . أما إذا

أردنا ، فعلاً ، أن تأخذ هذه الكلمة معناها الحقيقي ، فعلينا تحويلها لثورة في الأدب ، يتمم بها الأديب في جانبه ما حققه السياسي في مجاله[١٢].

٤ - نزار واللغة الشعرية :

الحديث عن اللغة الشعرية ، حديث عن الشعر ، عن طبيعته وكينونته ، لما للغة من دور أساسي في تكوين الإبداع الشعري وتشكيل ملامحه ، فاللغة هي الأداة والوسيلة ، وهي الغاية والهدف في ذات الوقت ، والشاعر الذي لا يسائل لغته أثناء الكتابة ـ شاعر مزيف ، لا يدرك كنه الشعر .

وحينما تطرح اللغة الشعرية للنقاش ، فهي لا تطرح باعتبارها أداة للكتابة فقط ، لا يمتلك الشاعر عنها بديلاً ، ولكن باعتبارها أيضاً خطوة نحو الآخر ، وأسلوباً لتحقيق التواصل معه ، وهذا ما يضفي عليها أهمية خاصة ، لأن تحديد طبيعة اللغة الشعرية ، معناه في العمق تحديد لنوعية العلاقة التي نريد إقامتها مع أنفسنا ومع الآخرين ، بكل ما يترتب عن هذا الاختيار الحاسم من مضاعفات لا تقل عنه أهمية ، كتحديد الشعر وطبيعته ووظيفته .

وككل مبدع يعني بإنتاجه ويسائل أدواته ، واجه نزار هذه الإشكالية ، منذ بداية رحلته الطويلة مع الشعر ، خصوصاً بعدما وجد نفسه وهو يكتب أولى قصائده أمام لغتين : لغة الشارع ولغة الفكر ، لغة التداول ولغة الكتابة : (أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب ، هو اللغة التي أكتب بها ، وبالطبع كانت هناك لغة ، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة ، لكن اللغويين فرضوا عليها احتكاراً رهيباً ، وأقفلوا عليها الأبواب ، ومنعوها من الاختلاط والخروج إلى الشارع ، إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة ، التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها ،

كانت اللغة العامية في الطرف الآخر نشيطة متحركة ، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية ، بين هاتين اللغتين ، كانت الجسور مقطوعة تماماً ، لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك ، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول في حوار معها ، ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها في البيت ، وفي الشارع ، وفي المقهى ، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية ، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا، ونقدم بها امتحاناتنا)[١٣].

أمام هذه الازدواجية اللغوية ، كان لزاماً على الشاعر أن يتخذ موقفاً معيناً ، فإما أن يختار لغة المعاجم والمحاضرات ، فيصعد برجه العاجي ليتأمل نفسه ، ولا شيء غيرها مما يحيط به ، وهنا يصبح الشعر حديث النفس للنفس ، فيوصف بالتقوقع . وإما أن يختار لغة الشارع ، بحيويتها ، ببساطتها ، وبالتصاقها بالواقع ، مضحياً بجواز عبوره القومي في سبيل مواطنة ضيقة ، بكل سماتها وهمومها . اختيار لا شك صعب وحاسم بالنظر لارتباطه الوثيق والمباشر بقضايا أخرى لا تقل عنه أهمية ، كمفهوم نزار الخاص للشعر ودوره ومسؤوليته ، لهذا كان طبيعياً أن تحظى هذه الإشكالية باهتمام استثنائي في كتابات نزار التنظيرية ، مادام الشعر عنده : (سفر إلى الآخرين ، والسفر إلى الآخرين هو مهنتي ، ويوم أفقد جواز سفري ، وحقائبي المليئة بالكلمات، سأتحول إلى شجرة لا تسافر ، وأموت . إنني لا أتصور شاعراً يلعب مع نفسه ، إلا إذا كان لا يعرف قواعد اللعبة ، أو يخاف الاختلاط ببقية أولاد الحارة ، الشاعر صوت ، ومن أبسط خصائص الصوت أن يترك صوتاً ، ويصطدم بحافز إنساني ، وبدون هذا الحاجز الإنساني يصبح الكلام مستحيلاً ، واللغة خشخشة أوراق يابسة في غابة لا يسكنها أحد ... إذن فالشعر ، خطاب نكتبه للآخرين ، خطاب نكتبه إلى جهة ما ، والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة ، وليس هناك كتابة لا تخاطب

أحداً ، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم)[١٤]. إن مفهوماً كهذا يدخل المتلقي كطرف أساسي في العملية الإبداعية ، يفرض ، بالضرورة ، الاهتمام باللغة الشعرية ، باعتبارها أداة ذات حدين ، قد نستعملها لربط الاتصال بالآخرين ، أو لإغلاق الباب دونهم ، سواء بسواء ، مما يطرح تحدياً صعباً على الشاعر تجاوزه قبل الشروع في الكتابة ، فماذا كان موقف نزار من هذا المأزق الحرج ؟

لتجاوز هذه المعضلة ، وضمان تواصل وثيق مع القارىء ، اختار نزار " لغة ثالثة " وسطاً بين الفصحى والعامية ، تأخذ من الأولى منطقها ورصانتها ، ومن الثانية حرارتها ونفاذها : (أنا منذ أولى خطواتي الشعرية تجنبت وعاء الغراء ، وتعاملت مع المفردات الموجودة على شفاه الناس ، تعاملت مع الكلمات الساخنة ، والطازجة والمعجونة بلحم الناس وأعصابهم ووقائع حياتهم اليومية (...) من رحم الكلام اليومي تخرج قصائدي ، وأية ولادة لا تحدث في هذا الرحم هي ولادة قيصرية ، إني ضد الولادات القيصرية في الشعر ، ومهمتي كشاعر هي أن ألتقط الشعر من أفواه الناس ، وأعيده إليهم)[١٥].

وبذلك ، اقتربت قصائده من لغة الحديث اليومي ، متجاوزة صرامة الخطاب القاموسي ، ورصانته ، مما أكسبها انتشاراً جماهيرياً غير مسبوق .

إذا أضفنا لذلك اقتناع نزار الراسخ بأن اللغة في ذاتها خرساء ، ولا تضمر أي قيمة خاصة ، وأن كل شيء يتولد فيها من خلال التركيب، وضم الكلمات بعضها لبعض ، والشاعر الذي لا يتقن ذلك ، يعجز عن فك أسرار اللغة ، تماماً كالمهندس ، وحده يستطيع تحويل الأحجار الخام لتحف فنية : (لأن المهم في اللغة لا كثرة المفردات ، وإلا كان القاموس المحيط أكبر شاعر في الدنيا ، المهم هو تركيب المعادلات المقنعة في الشعر ، ومعرفة كيمياء اللفظة وتركيبها ، فالحجر متوافر في جميع

أنحاء الدنيا ، ولكن المهندسين هم الذين يعطون الحجر أشكالاً ليست في الحسبان)[١٦].

فلا الكلمة وحدها كمفردة ، ولا القاموس كتراكم لفظي ، قادران على إعطائنا شعراً جميلاً ، ولهذا لا تقاس قيمة القصائد بحجم كلماتها ، مادامت الكلمة تستمد جمالها من علاقتها بالكلمات الأخرى ، السابقة واللاحقة ، وبدون ذلك تبقى خرساء ، بلا حياة ، ولو كانت تحمل في ذاتها دلالة أجمل شيء في الدنيا ، فلكي تكتسب الكلمة خاصيتها الشاعرية ، لابد لها من شاعر مبدع .... يعرف كيف يبعث فيها الحياة ، وينزع عنها رداء النمطية البغيضة ، فقيمة الشعر من قيمة الشاعر ، وما اللغة سوى مادة خام في يده ، تصلح للتعبير عن الموت ، كما تصلح للتعبير عن الحياة ، وترسم الجمال كما ترسم القبح ، سواء بسواء ، لهذا ظل نزار يؤكد دائماً وفي غير ما مناسبة ، على ضرورة ، تفجير الشاعر ... اللغة ، لإرغامها على الخروج من شرنقة نمطيتها المتوارثة المستهلكة ، والتحليق في أجواء البحث عن المجهول والمدهش ، شرطا الإبداع الحقيقي : (فبدون اغتصاب لا يوجد شعر ، والاغتصاب هنا يعني تمزيق الحاجز الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن ، إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة ، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة ، والدهشة لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام ، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي ، ولكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه)[١٧].

٥ - نزار وظاهرة الغموض :

في هذا الإطار يندرج موقف نزار الرافض لما يعرف اليوم

بظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، لآثارها السلبية على التداول الجماهيري للشعر بجعله وقفاً على فئة محدودة من القراء ، لا يتجاوزهم ، وهو ما يتعارض وطموح نزار البعيد الرامي لجعل : (الفن ملكاً لكل الناس كالهواء وكالماء ، وكغناء العصافير ، يجب ألا يحرم منها أحد)[١٨]. وهذا ما جعله يعتبر مختلف التبريرات المقدمة لإضفاء الشرعية على هذه الظاهرة " الغريبة "، مجرد ادعاءات كاذبة ، فاقدة لكل مصداقية ، خصوصاً منها تلك التي ترى أن التجربة الشعرية الحديثة ، تجربة جديدة ، بكل المقاييس ، على الذوق العربي المتشبع حتى النخاع بالمقومات الفنية التقليدية للشعر القديم ، لذلك يحتاج لوقت غير قصير لتحقيق الألفة المطلوبة مع هذه التجربة وفهمها ، وبذلك يحملون الجمهور مسؤولية انقطاع التواصل الراهن ، وعزوف القراء الكبير عن الاستمتاع بالشعر . رأي يرفضه نزار بشدة ، ويؤكد أن الغموض مظهر من مظاهر العجز في التعبير الفني عند هؤلاء الشعراء ، وكلما توفرت الموهبة والمقدرة المطلوبتين إلا وتمكن الشاعر من التعبير بوضوح عن أعقد الموضوعات ، لأن الغموض ليس خاصية ملازمة لشروط الواقع الحديث كما يدَّعون ، بقدر ما هو في أذهان هؤلاء الشعراء فقط ، لهذا ظل دائماً يردد مع إزرا باوند قولته الشهيرة : (إننا نتألم من استخدام اللغة بغية إخفاء الفكر)[١٩].

* * *

تلكم أهم القضايا التي تمحورت حولها كتابات نزار التنظيرية ، وموقفه الخاص منها ، فإلى أي حد تنسجم هذه الأقوال مع الأفعال ؟ وهل يعكس الإنجاز الشعري هذه التصورات ؟

أسئلة كثيرة تبقى معلقة إلى حين إنجاز دراسة تكميلية أخرى ، وفي انتظار ذلك ، لابد من الاعتراف ، بنضج هذه الآراء وتماسكها .

بين الإحالات الواردة في الدراسة :

- تشمل هذه الكتابات التنظيرية الموازية ، مقدمات بعض الدواوين . كطفولة نهد – وبعض الكتب المستقلة ككتابي – الشعر قنديل أخضر – و – قصتي مع الشعر – بالإضافة لمختلف الاستجوابات التي أجراها معه بعض النقاد ، كالاستجواب الوارد في كتاب – أسئلة الشعر – لمنير العكش .

١ – نزار قباني : مقدمة ديوان – طفولة نهد . الصفحة : هـ .

٢ – نزار قباني : مقدمة ديوان مذكور ، الصفحة : ز .

- انظر كتاب أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة وتحقيق : عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٧٣ .

٣ – نزار قباني : قصتي مع الشعر ، الصفحة : ١٣ .

٤ – منير العكش : أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ١٩٧٩ ، الصفحة : ١٨٠ .

٥ – نزار قباني : مرجع مذكور ، ص : ٧٨ .

٦ – نزار قباني : مرجع مذكور ، ص ١٧٨ .

٧ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ٢٠٣ .

٨ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٩٤ .

٩ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ٢٠٢ .

١٠ – رينيه ويليك وأستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : د. حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت الطبعة الثانية . ١٩٨١ . ص : ١٢٩ .

١١ – نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٦٣ . ص : ١٢٤ .

١٢ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٩٧٩ . ص : ٢٠٠ .

١٣ – نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ١١٨ .

١٤ – نزار قباني : مرجع مذكور ، ص ١٥٦ .

١٥ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٨٨ .

١٦ – منير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٨٣ .

١٧ – نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ٧٧ .

١٨ – نزار قباني : مقدمة ديوان مذكور ، ص : م .

١٩ – نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ٧٧ .

* * *

التمثيل السردي في روايات الكوني

عبدالله إبراهيم

يؤدي السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في روايات إبراهيم الكوني ، فهو ، فضلاً عن تركيب تلك المادة ، يُنظّم العلاقة بينها والمرجعيات الثقافية الوقائعية التي تستمد نسغها منها ، بما يجعل تلك المادة تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها ، فهي ، من جهة أولى ، متصلة بتلك المرجعيات لأنها تستثمر كثيراً من مكوناتها ، وبخاصة الأحداث والشخصيات ، وهي ، من جهة أخرى منفصلة عنها ، كون تلك المادة ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيّل الروائي ، بما لها من قدرة على تخليق وقائع تناظر وقائع المرجعيات الحقيقية . وهكذا فالسرد في وظيفته التمثيلية يركّب ويعيد تركيب ، ويبدع ويعيد تأسيس ، سلسلة متكاملة ومتداخلة من الوقائع والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى من تضاعيف السرد في روايات الكوني . وفيما يخص طرائق الأداء السردي ، فإنّ السرد نفسه يقوم بدمج نُبذٍ متناثرة من الأخبار والوقائع ، وشذرات من الحكايات الأسطورية والخرافية ، وجملة من المأثورات الشفاهية القبلية والدينية ، دون أن يمتثل لسياقاتها الخارجية ، فثمة إعادة تركيب مستمرة لكل شيء ، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيّلي كبير تمكّنت روايات الكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره ، وهو عالم يتميز عن سواه من العوالم الروائية التخيلية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات ، وبعث مكونات جديدة طبقاً لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه ، وفي ثنايا ذلك العالم تنبثق

الشخصيات من آفاق ضبابية ، وكأنها بلا ماضٍ ، وتنخرط في حركة صداع محتدم فيما بينها ، صراع حول المفاهيم ومنظومات القيم والتطلعات ، وحول الانتماء والتملك والهوية ، وحول الرغبات والمتع الذاتية ، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي لا نهائي ، يضفي على الشخصيات نوعاً من العزلة والانفراد ، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة ، وهي ترتحل دون هوادة ، وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار .

يضيء السرد ، وهو يؤدي وظيفته التمثيلية عالماً بكراً إذ يميط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء اللثام ، وهي " الطوارق " ، وكما هو واضح ، فإنّ الاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة مُنتخبة من شخصيات لا يخفى امتدادها العرقي والديني ، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية ، ومعاينة علاقتها فيما بينها ، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف ، إنما ، وهذا أمر ينبغي أن يشار بكثير من الاهتمام في هذا السياق ، يصطنع السرد ، فضلاً عن ذلك ، جملة من الأساطير الخاصة التي تُدرج في العالم التخيّلي ، وتشكل قوامه الرئيس وهي أساطير تومض ثم تنطفىء ، لكنها دائماً تنبض بالحيوية والتألق ، محورها العلاقة الملتبسة والمرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان ، ولو رُتِّبت على وفق أنساق محددة ، لشكّلت بمجموعات ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " ميثولوجيا الطوارق ". على أنه ينبغي التأكيدأنّ الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق ، فليس ذلك من شأن الإبداع ، إنما تقصّد فنيّاً وتخيليّاً ، واستناداً إلى منظور ذاتي إبداعي ، أن يلج عالماً جديداً ، فضّ بكارته بعنف وقسوة ، وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بوساطة التمثيل السردي ، فإنه تدخّل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته هو : تلك الحكايات المتضافرة فيما

بينها ، لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر ، يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول ، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيساً فيختار مضطراً الحيوان ، رفيقاً له ، يبثه لواعجه وعزلته ، فعلاً ، هنالك تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني ، ففي كثير من اللحظات الحرجة ، حيث الوحدة المستحكمة ، لا يجد الإنسان إلاّ الحيوان مشاركاً له في كل شيء. فيبثّه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حيناً ، ومناجاة داخلية أحياناً أخرى ، وخلال ذلك تنظيم الوقائع حول موضوعات الثروة والجاه والسلطة والغش والخديعة والغدر والرغبة المتأججة بالتمرد والرفض وعدم الانصياع لشيء ، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للانطواءات الذاتية ، والانقسامات النفسيّة ، والضغوط الداخلية ، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، مشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت ، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر ، وهنا يتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع والقطع والاستباق والتداخل في تشكيل المادة الحكائية ، وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلاً للتجريد ، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة ، توحي بأنها قائمة بذاتها ، أكثر مما هي متصلة بغيرها ، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيّلي ، فالجملة مثل حبة رمل لا تتصل بغيرها ، إنما تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة ، وهذا هو حال اللغة في روايات الكوني ، إنها محكومة باتصال وانفصال معاً ، إتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي ، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل ، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج وممزق ومتناثر وكأنه تيه أبدي ، لا يتم العثور فيه إلاّ على حيوات

محكومة بدوافع غامضة وغريبة ، وساعية إلى أهداف متناقضة ، ذلك أنّ الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر ، فتتقاطع المصائر ، وتتعارض القيم ، وتتحوّل الأهداف عن مساراتها ، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة ، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات ، وكأنها تسعى إليها، و تتعالق الحكايات في نظام متوالٍ ، أشبه بحكايات الأجداد للأبناء ، وحكايات الأبناء للأحفاد ، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية / البطل ، فكأنّ ثمة قافلة من الشخصيات ، لا يمكن العثور على ما يميز كلاً منها على الأخرى إلاّ بمزيد من الاقتراب إليها ، فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات ، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل ، فيما تتوالد الشخصيات ، وتنخرط في مواجهات عنيفة ، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة ، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها فالدرويش موسى في رواية "المجوس "[1] يختار في نهاية المطاف الانتساب إلى عشيرة الذئاب ، فقد سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة ، وأرضعته حليبها ، فصار ذئباً بالرضاعة ، وهو لهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد تقبلاً من المحيط الإنساني ، والأمر ذاته يظهر مع شخصية " أوداد " الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو " الودّان " وقد نُسب طوطمياً إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهول ، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالودّان ، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس ، ويفصح عن سر الانتساب فإذا بالودّان هو والد " أوداد ". ذلك أنّ أمه " تامغارت " لم تنجب ، لأنها كانت عاقراً ، فرحلت إلى الجبل حيث الودان ، وتوسلته أن يمنحها ذرية ، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه ، ووقع الحمل ، و ولد " أوداد " وقد أنستْ الأمّ وقائع

الزمان ما كانت وعدت به الودّان . بيد أنّ الأخير كان دائم التذكر ، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدّر الآلهة على الإنسان أمراً ، فقد سعى الودان لاسترداد وديعته ، فأغرى " أوداد " وجعله متيماً بقمم الجبال ، وأصعده إثر رهان اللوح المحرّم في الجبل ، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استردّ طلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أنّ " أوداد " خالف وصية الأسلاف التي تحرّم الاقتراب إلى اللوح ، إلاّ أنّ إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة ، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكوني ، وكثير منها يأخذ سمات أخرى ، فتجد نفسها في تضادّ مع غيرها . وبشكل عام ، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء واضح ، وثمة انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال عبر أمشاج طوطمية بأصول سحرية غامضة ، و هناك انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي ، ويتجلى الطمع وتفور النفوس بالشهوة والعنف . ورغم لا نهائية الفضاء إلاّ أنّ الشخصيات تبقى أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك ، وتظهر الصحراء بوصفها إطاراً يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف ، ولو مثلنا على ذلك مختارين رواية " المجوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي ؛ فما أن تصل الأميرة " تينيري " والسلطان " أناي " إلى مكان صحراوي إلاّ وتبدأ الأحداث بلقاء الأميرة "أوداد " وتبدأ حكاية حب خطرة ومتوترة بينهما ، ويستفحل الأمر حينما يهجر " أوداد " زوجته ويلجأ إلى الجبل ، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشّر بنشر طريقة دينيّة بين القبائل ، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب ، ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل " ايدنيان " وبمقارنة عالم الجن الذي يحرّم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الأنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف ، يتضح الأمر ويتكشف وجه

المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لنزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية " خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء ، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار ، مُنفذين طقوس قصاص خالد ، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام . مشى الدرويش فوق ألسنة السراب ، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات فبدا مثل قالب السكّر الذي يجلبه تجار القوافل "[٢].
إنّ الصحراء تستأثر باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي ، فهدوءها وغضبها ، وصفاؤها وعتمتها ، وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في العلاقات السردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة ، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد ، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعبّدي يفرض حضوره على الشخصيات " ابتعدت القافلة ، خلفت وراءها رائحة الإبل ، طغى السكون مرة أخرى ، سكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلاّ الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلاّ الصمت ، أو ربما لم يبق لها إلاّ الصمت . موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلّقاً بالسكون الصحراوي كلما تقدّم بهم العمر ، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون ، أو " صوت ... " كما يروق لبعضهم أن يقول ، يوماً كاملاً ، يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة ، عن أبسط إشارة . شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق العادات "[٣]. كما أنّ ظهور الأسطورة واختفاءها أمر يطّرد في روايات الكوني ، فما أن تتوهج أسطورة إلاّ وتنطفىء أخرى ، وتظهر الشخصيات مُغبرة وهي تحمل حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب ، وكأنها لا تعمل إلاّ على مقايضة الحكايات

بعضها ببعض ، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة ، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور ، و تقوم أحياناً بأدوار رئيسة ، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان ، فلا يجد أمامه إلاّ التواصل مع الحيوان ، ففي رواية " التبر " يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين " أوخيد " و" الأبلق " ، " عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار ، وهو لايزال مهراً صغيراً ، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمحبب " هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق ؟ " ويجيب نفسه "لا ". "لا ". " هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ " . " لا ". " وهل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء ؟ ". " لا ". " هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري ؟ " . " لا ". " هل رأيتم أجمل وأنبل ؟ ". " لا . لا. لا. اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه "[٤]، وهذا الضرب من العلاقة يؤسس صلة خاصة بين " أوخيد " و" الأبلق ". فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان ، وفيما يقع " أوخيد " بحب حسناء ، فإنّ جمله هو الآخر يعشق ناقة . أما في رواية " نزيف الحجر"[٥]، فإنّ الاندماج يبلغ أقصاه بين الصبي والودّان ، فكل منهما يقع تحت طائلة " مديونية معنى " للآخر ، لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت ، وبخاصة الودان الذي ينقذه وهو معلّق على صخرة في سفح الجبل .

يصعب القول بأنّ إبراهيم الكوني ، استناداً إلى السرد التمثيلي الذي تجلّى في رواياته ، قد قدّم " مجتمعات هامشية " تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة ، ذلك أنها تظهر " هامشية " بمقدار كونها مجهولة للمتلقّي الذي اعتاد نوعاً من التلقي الخاص بعوالم مختلفة ، ومن ثمّ فإنّ الجهل بها ، إنما هو نوع من القصور الذاتي ذلك أنّ " الثقافة الحديثة "

تعتبر حواضرها مركز انطلاق ، ومحاور للمعاني ، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التاريخ ، وبالنسبة لطوارق الكوني ، فالأمر مختلف ، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيداً عن الصحراء هامشاً ، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز ، ففي قلب ذلك المكان الشاسع ، تتأسس سردياً كتلة قيم ضخمة لها رؤاها و تصوراتها للعالم وللحياة ، ولها حكاياتها وأساطيرها ، ولها نظام قرابة شبه طوطمي . وعلى الرغم من أنّ الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة ، ويوجهها توجيهاً خطياً ، فإنّ " مجتمع الطوارق " – كما شكّلته روايات الكوني – وهي في التحليل الأخير ليست وثيقة تاريخية إنما نص سردي يقوم بتمثيل الأحداث خطابياً – له أنساقه المتشعبة في امتدادها ، له ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، فالعلاقة بين " الطبيعة " و" الثقافة " حاضرة في صميم العالم الفني لروايات الكوني ، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف ، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم . وهو عالم شفاهي التواصل ، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلّعات .

الهوامش

- أستاذ الدراسات النقدية والأدبية في كلية الآداب – زوارة – ليبيا .

١ – إبراهيم الكوني ، المجوس (الدار الجماهيرية – ليبيا – دار الآفاق الجديدة – المغرب ، ١٩٩٠).

٢ – م.ن ١ : ٢٢٠ .

٣ – م.ن ٢ : ٢٣٥ – ٢٣٦ .

٤ – إبراهيم الكوني ، التبر (لندن ، دار رياض الريس للنشر والكتب ، ١٩٩٠) .

٥ – إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر (الدار الجماهيرية – ليبيا ، دار الآفاق الجديدة ، المغرب ١٩٩١).

استدارة التشبيه واستثمارها في الرواية العربية المعاصرة

صلاح صالح

أ - مدخل :

ربما كان التساؤل مشروعاً بشأن عدّ التآليف النثرية العربية المعاصرة استمراراً طبيعيّاً لأشكال النثر التراثي، وخصوصاً ما تعلّق بالرواية وعلاقتها بالأشكال التراثية للسرد ، فرغم أنّ الرواية العربية اتخذت في بداية تكوينها الرواية الغربية مثالاً للاقتداء ، في اختيار الموضوعات وطرائق ترتيب الأحداث ، فإن القرابة القويّة بين التآليف الروائيّة المعاصرة ، والأشكال التراثية للقصّ ، تجعل التساؤل يصبح فرضيّة ، تتلخّص في أنّ التطوّر الطبيعي لتلك الأشكال السردية ، والنّوى الروائية الموجودة في كتب الأخبار ، والسّير ، والأدب العام ، والمقامات، وقصص الأمثال ، وألف ليلة وليلة، يؤدّي إلى الشكل الراهن للرواية العربية المعاصرة ، في بعض نماذجها على الأقلّ ، بحيث تنحصر العلاقة مع الرواية الغربية داخل أطر المثاقفة، والتأثيرات غير الحاسمة ، وخاصّة أن الصلات التي يراها الدارسون الغربيون بين الرواية الغربية ، والسرود الملحميّة الإغريقية ، أوْهَى بكثير من الصلات المماثلة القائمة بين الرواية العربية المعاصرة ، والأشكال التراثية للقصّ . ولا يعتمد البرهان على ما سمّيته " فرضية " على هذا القياس الصوري بين القرابتين . وإنما يعتمد الوسائل التي يعتمدها بعض الروائيين العرب لحصر تآليفهم الروائية المعاصرة على ما يرونه مماثلاً في التآليف التراثية عبر عدد من الروابط ، كاللغة المستعملة في السرد ، واللجوء إلى استعمال التعابير والتراكيب الجاهزة الشائعة في الثقافة التراثية ، واعتماد الأسانيد من أجل الإيحاء بمصداقية المادّة المسرودة وصحّة

تواترها من الأقدم إلى الأقلّ قِدَماً ، بالإضافة إلى تعدد الروايات والرواة ، وتنويع الموادّ السرديّة لإثراء عالم الرواية ، ورصف المشاهد والحكايات المستقلّة جنباً إلى جنب من أجل المزيد من التنويع وترك القارىء يقوم بما يمكن تسميته العثور على الخيط السردي الخفيّ الذي يجمع هذه اللوحات والمشاهد إلى بعضها على غرار ما نجده في بعض كتب الأدب العام والأخبار كالكامل للمبرد والحيوان للجاحظ وسواهما . وهنالك أيضاً شيء من اللجوء إلى الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية الأشمل للمفردة الواحدة ، واستثمار آليّة الاستدارة التشبيهية في القصائد الجاهلية من أجل تقديم حكاية داخل حكاية .

ومن الملاحظ أنّ بعض هذه الروابط يقوم على المشابهة الخارجية والاتكاء السلبي على جهود الآخرين " القدماء " إنطلاقاً من أنّ التراث منتج عامّ وشائع ولا ضير في أن يأخذ المعاصرون ما يرونه مناسباً من هذا الشيوع . من غير الدخول في مناقشة مشروعية الاتكاء وعدم جوازه . والروابط الأخرى تقوم في إطار اعتماد الآلية الداخلية التي بنى وفقها التراثيون نتاجهم الأدبي ورؤاهم الجمالية على مختلف الأصعدة . وقد اخترت شيئاً من التفصيل في اعتماد بعض الروائيين العرب المعاصرين لآلية استدارة التشبيه المعروفة في الشعر الجاهلي بشكل خاص ، لشيوع اعتمادها في الرواية العربية المعاصرة ، ولأنها تشكّل – من وجهة نظري – الجانب الأكثر إشراقاً في إطار استثمار الثقافة التراثية ، والبحث عن سبل ممكنة لجعل ثقافة الحاضر استمراراً إيجابياً لثقافة الماضي .

ب – استدارة التشبيه :

عندما كان الشاعر الجاهلي يخرج من وقفته الطللية إلى وصف الرحلة والناقة ، كان يشبّه ناقته ببعض حيوانات الصحراء كالنعام

والثيران الوحشية والحمر الوحشية .. بقصد المبالغة في وصف سرعة الناقة ونشاطها ، وقدرتها على اجتياز المفازات وتحمّل المشاقّ وغالباً ما كانت الإشارة إلى الناقة تتلخّص في كلمة واحدة يمكن أن تكون اسم إشارة ، يخلص الشاعر بعدها إلى وصف الحيوان الذي استعاره لتبيان شأن ناقته ، واستعار منه بالتالي خصائصه الممتازة بقصد إسباغها على الناقة . ولكنّ وجود الناقة يضمحلّ بشكل كامل من اللوحة المشهدية الموصوفة ، ليحتل كامل المساحة الثور الوحشي أو سواه ، بحيث ينسى القارئ وجود الناقة نهائياً ، وقد يعود الشاعر في نهاية المشهد إلى ذكر الناقة ، وقد لا يعود .. فالشاعر خلال ذلك يرسم دائرة وصفيّة كاملة للمشبّه بـه " الثور مثلاً .." وهذه الدائرة تبدأ من نقطة واحدة هي المشبه " الناقة " وتعود إلى النقطة نفسها " الناقة " يتابع الشاعر بعدها سيرورة قصيدته ، كما في معلّقة النابغة الذبياني الذي يشبّه ناقته بثور وحشي يتعرّض لهجوم كلاب الصيد وينتصر عليها ، وتستغرق الاستدارة الخاصّة ، بمشهد الثور الوحشي وكلاب الصيد أحد عشر بيتاً تنتهي باسم إشارة " تلك " يعيد إلى الأذهان أنّ هذا المشهد له صلته بالناقة الواقعة في غاية هذه الاستدارة الطويلة نسبياً :

٩ - كأنّ رحلي وقد زال النهار بنا	بذي الجليل على مستأنس وحدِ
١٠ - من وحش وجرة موشيّ أكارعه	طاوي المصير ، كسيف الصيقل الفردِ
....	....
٢٠ فتلك تبلغني النعمان إنّ له	على الناس في الأدنى وفي البعد[1]

هذه الاستدارة سمّاها البلاغيّون " استدارة التشبيه " التي تشي مسافتها ، وعدد الأبيات التي تستغرقها ، بتجاوز قصديّة البيان والإيضاح والمبالغة في مكانة الناقة ، بوصفها الغاية الكبرى المقصودة من كلّ تلك الإلتفافة ، حيث يمكن الذهاب إلى العكس هو الصحيح فالناقة يمكن أن تكون مجرّد مدخل للوصول إلى مشهد ضج بالصخب والعنف ،

فلو أراد الشاعر مجرّد التّأكيد على قوّة النّاقة وسرعتها لاستعمل كلمات وأوصافاً تخدمه في ذلك ، دونما عبور بمشاهد أخرى تصيب صورة النّاقة بالاضمحلال ، وإنّما القصد هو رسم مشهد الصراع بين الثّور الوحشي وأعدائه ، وما يمكن أن يحيل إليه ذلك من ازدحام حياة الجاهليين بأمثلة لا حصر لها من أنواع الصراع والمعضلات الحياتية التي تبدو بلا حلّ ، والرغبة العارمة في الانتصار عليها وجعل الصراع سبيلاً وحيداً لذلك ، ويمكن تمثيل هذه الاستدارة بالترسيمة المبسّطة التالية :



وفي الرواية العربية المعاصرة تكثر الأمثلة التي استثمرت آليّة الاستدارة التشبيهيّة حيث يتوقّف سير الأحداث بمناسبة تذكّر حادثة أو التقاء شخص ، فينقطع الخيط الحكائي الذي كان يبدو محوريّاً ، وترسم التفافة كبيرة ينتقل السرد خلالها إلى حكاية أخرى تطول أو تقصر ، فتبلغ نصف الرواية تقريباً في " الأشجار واغتيال مرزوق " حيث يبدو أن الرواية ستتابع الخيط الحكائي الخاصّ " بمنصور " لكنه في القطار يلتقي بشخص اسمه "إلياس " يتعارفان ، فيسرد " إلياس " حكايته التي تبلغ (١٢٢) صفحة من أصل (٣٧٨) صفحة هو مجموع صفحات الرواية[٢]، ثم يعود السرد بعد توقيف " إلياس إلى " منصور " وتتابع خيطه الحكائي وإن اجتزأت منه بعض المسافات الزمنيّة التي بدا في الرواية أنها لم تكن ذات شأن ،.. وفي " النهايات " لعبدالرحمن منيف يتوقّف الخيط

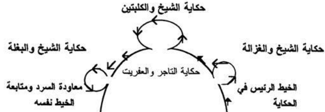
الحكائي عند نعش عسّاف وترتسم عدّة دوائر مشكّلة من عدد من الحكايات التي رُويت حول النعش ، ثم عاد السرد إلى النقطة التي توقف عندها[3]. وفي " الوجه الآخر للسقوط " يلتقي بطل الرواية شخصاً اسمه " مظهر الدبلان " يستمع إلى حكايته التي تبلغ " ٤٠ " صفحة ويعاود استمراره في خيطه الحكائي الخاص به[4]. تمتلىء " مفترق المطر " بأمثلة لا حصر لها من أمثال هذه الاستدارات حيث تبدأ الاستدارة من ذكر كلمة عابرة أو مثل محلّي ، يكفي لانقطاع الخيط والانتقال إلى رسم استدارة تستغرقها حكاية أخرى ، أو أكثر أحياناً ، ثم يعود السرد إلى متابعة ما كان قد توقف عنده ، كما في المثل المحلّي " ضيف بيت أحمد ونّوس .."[5] فالكاتب يضربه على سبيل التندّر والسخرية ، من أمر ما ، فينقطع السرد وتحكي الرواية القصّة الكاملة لهذا المثل ، وتعود إلى النقطة التي تركتها قبلئذ ، والترسيمة المبسّطة التالية ، توضّح تطابق الآليتين : آلية الاستدارة إلى المشبّه به في القصيدة الجاهلية ، وآليّة الاستدارة إلى حكاية أخرى خارجة جزئياً أو كليّاً عن الخطّ السردي المحوري في الرواية ؛



الكاتب يعرف أنّ أغلب القراء لا يعرف شيئاً عن المثل "الحكاية " ولذلك يحكي لهم قصّته بتفاصيلها ، بحيث يؤدّي ذلك غايتين في آن واحد ، تتمثّل الأولى في الوظيفة البيانية التي يؤدّيها سرد الحكاية الداخلية ، فيتم تشبيه حالة بحالة . وتتمثل الثانية في إطلاع القرّاء على مادّة حكائيّة جديدة ، تغني الرواية وتثريها على عدد من الأصعدة .

ولابدّ من الإشارة في هذا الصدد إلى التأثير الحاسم " لألف ليلة

وليلة " التي تحتكر تاريخياً هذا النمط من الاستدارات الاستطرادية التي تشكّل كلّ منها عشرات الاستدارات الأخرى ، وتعود آخر المطاف لمتابعة المسار الأوّل ، فتأخذ استدارات الحكاية الواحدة شكل تشعب الشجرة ، بالإضافة إلى أن الصياغة الكليّة " لألف ليلة وليلة " بكل ما فيها ليست أكثر من استدارة كبيرة جدّاً ، بوصف الخيط الرئيس للحكاية يبدأ من عناء شهريار وقتل النساء ، ويستمرّ الخيط إلى أن يلتقي بشهرزاد التي ترسم حكاياتها عدداً هائلاً من الاستدارات الكليّة والجزئية ، إلى أن يعود السرد آخر الأمر إلى متابعة خيط شهريار الذي شفي من عنائه وانصرف عن قتل النساء بفضل حكايات شهرزاد . وآلية الاستدارات الحكائية في " ألف ليلة وليلة " لا تختلف إطلاقاً عن آليّة الاستدارة التشبيهيّة في القصيدة الجاهلية ، بينما نجد تراكب الاستدارات وتداخلها وتشعباتها في الحكايات التي ترويها شهرزاد ، ويمكن تمثيل إحدى الحكايات المبسّطة " حكاية التاجر والعفريت "[6]، بالترسيمة التالية لأنّ تمثيل الحكايات المتراكبة بالترسيم يحتاج مساحة أكبر تخرج غالباً عن قصدية ما تجب الإشارة إليه :



ومن الواضح أنّ ما يقلّل من شأن التأثير المباشر " لألف ليلة وليلة " في آليّات الاستدارة الحكائيّة المعاصرة ، عدد من الأمور في طليعتها أنّ استدارات " ألف ليلة وليلة " تستمرّ في التصاعد والتداخل دونما ضابط ، بينما يغلب على الاستدارات الحكائيّة المعاصرة عودتها

إلى نقطة البداية بعد استكمال دورة واحدة ، بحيث لا يؤدّي استمرار تصاعد الاستدارات إلى إضاعة الخيط الحكائي الأصلي . بحيث تكون المشابهة بين الاستدارة الحكائيّة المعاصرة واستدارة التشبيه في القصيدة الجاهلية التي تتضمّن بدورها خيطاً حكائيّاً ، أقوى وأوضح من المشابهة مع استدارات " ألف ليلة وليلة " بالإضافة إلى القصيدة الجاهلية أقدم بكثير من " ألف ليلة وليلة " وماثلة في البناء المعرفي والثقافي لأبناء المنطقة العربية أكثر ، فهي تدخل في صلب المناهج الدرسيّة لعدد غير قليل من البلدان العربية ، بينما تنزوي " ألف ليلة وليلة " في ثقافة المتخصصّين على الأغلب ، وربّما على خلاف ما كان عليه الحال منذ قرون ، وهذا جميعه يطرح إمكانيّة أن تكون " ألف ليلة وليلة " أصلاً قد اعتمدت آليّة الاستدارة التشبيهية في القصيدة الجاهلية.

إن التفات روائيين عرب في الآونة الأخيرة إلى ما يزخر به التراث النثري العربي – الإخباري خصوصاً – من سرود تتمتّع بإثارة خاصّة تخرج في عمومها عمّا ألفناه في الرواية الغربية والعربية التي احتذت أشكال التأليف الروائي الغربي شكلاً ومحتوى ، حاول أن يصيب غايتين في وقت واحد ، تتلخّص الأولى في السعي إلى تأسيس سرد عربي خالص النسبة إلى العربية يتأسس على الأساليب النثرية التراثية، ويجعل الماضي مستمراً في الحاضر ، ويقطع المتبقي من صلاته مع السرود الغربية . وتتلخّص الثانية في السعي إلى الابتكار والتجديد حتى لو كان السبيل إلى ذلك قائماً في اعتماد أشكال سردية قديمة جدّاً ومهجورة أيضاً . فاستثمار تلك السرود لم يعن في النماذج التي استثمرتها نقلها ومحاكاتها ، أو انتهاجها بشكل آلي ،.. بل تصرّف فيها الروائيون وأخضعوها لرؤاهم المعاصرة حيناً ، وأسقطوا بعض ما جاء في بعض موادّها الحكائية على حاضرهم حيناً ، واكتفوا بالاتّكاء على بعض التعابير والصياغات الجاهزة ، والتضمين والاستشهاد في أطر

التناصّ أحياناً أخرى وتجسّدت أفضل أشكال التواصل مع التراث في ذلك النمط الروائي الذي يستثمر ما أنجزه التراثيون على مستويي مادّة الحكي وتقنيات عرضها ، ويتجاوزه في آن واحد ، ويفترق في الوقت نفسه عن الأساليب والأنماط المعهودة في السرود الغربية والسرود العربية التي سارت على منوالها ، مع الإشارة إلى أن ذكر الافتراق عن السرد الغربي لا يتضمّن حكم قيمة . ولكن وجود الظاهرة - فنيّة كانت أم فكرية - يقتضي اجتذاب الاهتمام والانصراف إلى معالجتها بغضّ النظر عمّا إذا كانت سبل المعالجة تصبّ في المآل المنتظر أم تفارقه إلى مآلات أخرى خارجة عمّا يسمّونه أفقاً للترقّب والانتظار .

بعض الحواشي

(١) شرح القصائد العشر – الخطيب التبريزي – تحقيق د . فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة – بيروت ط (٤) ١٩٨٠ – من ص ٤٥٠ – ٤٥٥ .

(٢) الأشجار واغتيال مرزوق – عبدالرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (٤) ١٩٨٣ .

(٣) النهايات – عبدالرحمن منيف – دار الآداب – بيروت – ط (١) ١٩٧٨ – من ص ١٠٥ إلى ١٧٦.

(٤) الوجه الآخر للسقوط – حسن صقر – وزارة الثقافة – دمشق ط (١) ١٩٩٢ – من ص ١٤٥ إلى ١٨٥ .

(٥) مفترق المطر – يوسف أحمد المحمود – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٨٢ – ص ٤٠٨ .

(٦) ألف ليلة وليلة – المكتبة الثقافية – بيروت – ط ١٩٨١ – المجلد الأول – من ص ٢٢ – ٤٢ .

* * *

هانز ياوس ، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة

فخري صالح

- ١ -

يعد الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس (١٩٢١ - ١٩٩٧) من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها ، بصورة عامة ، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارىء . وقد طور ياوس ، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية ، وعلى رأسهم وولفغانغ آيسر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات بـ " نظرية التلقي ". وكان لأستاذه هانز جورج غادامر ، الذي درس على يديه في جامعة هايدلبيرغ ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القرّاء من العمل الأدبي في زمن بعينه ، بمعنى هذا العمل وتاريخيته .

درّس ياوس فقه اللغات الرومانسية والنقد الأدبي في جامعة كونستانس ، كما درّس أيضاً في جامعتي كولومبيا وييل الأمريكيتين ، وجامعة السوربون في فرنسا . وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله النقدي في تأويلية غادامر وشعرية الشكلانيين الروس حيث تنازعه هذان التياران ، من تيارات الفكر النقدي ، على مدار أعماله . ويلحظ الدارسون هذه التأثيرات في حوليات مدرسة كونستانس ، التي بدأت في إصدارها منذ عام ١٩٦٣ ، والتي ظلت تصدر تحت عنوان " الشعريات والتأويل "، وهما كلمتان تبينان حالة الانقسام داخل المدرسة بين تيارين أساسيين في مجموعة " نظرية التلقي " الألمانية يحاولان ، رغم تباين وجهات النظر حول معنى العمل الأدبي ، أن يتوصلا إلى طبيعة العلاقة التي تقوم بين النص والقارىء . ففي الوقت الذي يركز التأويل على

تحديد المعنى تقوم الشعرية بالوصف العلمي للنص دون الانشغال بالدلالة.

من الواضح في عمل هانز روبرت ياوس أنه ينتمي إلى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته ، وتركز أعماله الأولى على تجديد معنى " التاريخ الأدبي " وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية . ومع أنه لا يدعو إلى العودة إلى التركيز على حياة المؤلف وبيئته التاريخية ، كما يفعل النقد التقليدي ، فإن جوهر دعوته النقدية يتمثل في محاولة التوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي والشكلانية الروسية . لكنه في الوقت نفسه يرفض النظرية الماركسية في الانعكاس لأنها تختزل العمل الأدبي إلى عملية نسخ وظيفي للواقع . وهو ، رغم تأثره بالشكلانيين الروس وخصوصاً بمفهوم " نزع الألفة " الذي صكه الناقد الشكلاني الروسي فيكتور شكلوفسكي ، يشدد على أن عملهم غير كاف لأنه " لا يرى العمل الفني في التاريخ ، أي في أفق إنتاجه التاريخي ، ولا يعاين وظيفته الاجتماعية، وأثره التاريخي". (نحو فهم جمالي لعملية التلقي ، ص : ١٨).

في اعتراض مواز لنقده عمل الشكلانيين الروس يقول ياوس إن إصرار الناقد البنيوي الفرنسي رولان بارت على أن " لعبة التناص الحر، التي لا حدود لها ، تنتج قراءات " لا هي بالتاريخية ، ولا هي بالجمالية. وبالمقابل فإن مدرسة التأويل الأدبي (الهيرمونيطيقا) " تقدم فرضية شديدة الأهمية ، وهي أن تعيين معاني الأعمال الأدبية يتطور تاريخياً ويستند إلى منطق محدد مما يساعد في تشكل المعايير الأدبية ، ويضيف على الدوام جديداً إلى سلسلة الأعمال الأدبية الكبرى ، كما يساعد في تحول هذه المعايير على مدار التاريخ . والأهم من ذلك أن هذه الفرضية تسمح بعملية التمييز بين " التأويلات الاعتباطية وتلك التأويلات التي حظيت بنوع من الإجماع " بين القراء والنقاد والدوائر الأدبية المختلفة . (نحو فهم جمالي ، ص : ١٤٨) .

في هذا السياق صاغ ياوس تعبير " أفق التوقعات " ليفسر أسس عملية الاستقبال الأدبي حيث تتحدد قيمة أي نص بالاستناد إلى المسافة التي تقوم بينه وبين " أفق التوقعات ".

يذكرنا مصطلح " أفق التوقعات " بتعبير " اندماج الآفاق " الذي صاغه أستاذ ياوس ، هانز جورج غادامر ، وفسر استناداً إليه عمليات فهم الماضي والآخر ، إذ بدلاً من الحديث عن الفهم كحقيقة موضوعية يرى غادامر أن الفهم لا يتحقق إلا من خلال تكييف المعنى وتسوية الخلاف في وجهات النظر . إن عملية القراءة ، حسب غادامر ، هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر ؛ ونحن إذ نمارس فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحيزات المستقرة في ثقافتنا . ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخياً أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من إلقاء بعض الضوء على النصوص القديمة . وفي أثناء عملية الفهم هذه قد يحصل نوع من الاندماج بين " أفق توقعاتنا " وآفاق كتابة الماضي وقراءته .

ومع أن ياوس يحاول ، في فهمه علاقة العمل الأدبي بالمتلقي ، أن يفسر الطبيعة المتغيرة لمعنى العمل الأدبي ، إلا أن تأثيرات غادامر ومدرسته التأويلية ، التي تشدد على أن المعنى لا يتحقق إلا عبر علاقة مجاورة أو من خلال المصادفة ، واضحة في عمله . لكن الاختلاف بين غادامر وياوس يكمن في طبيعة مشروع ياوس . إنه لا يعنى بالتركيز على المؤلف ، أو النص ، أو التأثيرات الأدبية بل على عملية تلقي النص بدءا من كتابته وانتهاء بعملية تأويله من قبل القارىء أو مجموعة القراء في الوقت الحاضر . ليس النص ، في هذه الحالة ، وجوداً موضوعياً محاطاً بعدد غير محدود من التأويلات التي تشكل ظلالاً شبحية له ، بل إن هوية هذا النص لا تتحقق إلا في أفق عملية استقباله، ومن خلال عملية التأويل الجماعي لأجيال متتالية من القراء .

يقول ياوس في مقالته الشهيرة " التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية " (١٩٧٠):

" لا تستند تاريخية الأدب إلى مؤسسة " الحقائق الأدبية " (...) بل إلى التجارب السابقة للقراء مع العمل الأدبي ".

يثير العمل الأدبي ، بهذا المعنى ، أصداء مختلفة لدى القراء ، ومن ثمّ يحرر نفسه من مادية الكلام ويحقق وجوده في العالم المعاصر . ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والإنتاج الجمالي على صعيد القارئ والناقد والمؤلف ، في سيرورة إنتاجه الأدبي . إن النص يقيم حواراً لا ينقطع بين الماضي والحاضر حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر . ولكي يصبح فهم الماضي ممكناً يطالب ياوس بنوع من " اندماج الآفاق " لتوحيد الماضي والحاضر.

إن ياوس يموضع العمل الأدبي في " أفقه " التاريخي ، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها ، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني و" الآفاق " المتغيرة لقراء العمل التاريخيين وهدف الناقد الألماني الراحل ، من هذا الاختبار ، هو بعث نوع جديد من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات الأدبية ، بل على تأويلات الأدب في لحظات " استقباله " التاريخية . وحسب نظرية ياوس فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة ، في الوقت الذي تتغير التأويلات ، بل إن النصوص والتقاليد الأدبية نفسها تتغير استناداً إلى " الآفاق " التاريخية التي تستقبل ضمنها .

لكن كيف يمكن للعمل الأدبي الجديد ، الذي ينتهك القواعد المستقرة المعروفة لدى القراء ، أن يقدم نفسه ؟

يرى هانز روبرت ياوس أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه

للقارىء بوصفه جديداً تماماً، إنه يعرض نفسه على القارىء من خلال الإشارات الصريحة والمقنّعة ، والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة للقارىء ؛ موقظاً بذلك بعض الذكريات في نفسه جاعلاً إياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته ، حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارىء أو إعادة توجيهه ، على مدار النص ، أو إيقاظ حس المفارقة فيه ، بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوّع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها أو إعادة إنتاجها . كل ذلك يحدث استناداً إلى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع أو بالشكل الأدبي للنص لكي يحدث ، ما يسميه ياوس " تغيراً في آفاق التوقعات ". وهو يخالف بذلك جماعة سوسيولوجيا الأدب الذين يعتقدون أن الكاتب موثق إلى جمهور قرائه ، إلى الوسط الذي يوجد فيه ، وإلى الآراء والإيديولوجية السائدة في زمنه بحيث يتوجب عليه أن ينتج كتاباً يوافق " توقعات قرائه "، ويقدم لهم الصورة التي يحبون أن يروها لأنفسهم .

إن هذا النوع من الحتمية الوضعية مرفوض من قبل ياوس ، وهو من خلال تفسيره كيفية دخول الأعمال الجديدة ، التي تنتهك " توقعات " القراء وكيفية استقبالهم للأعمال الأدبية ، في السلسلة الأدبية، يفسر عملية التطور الأدبي وتطور الأشكال وتغيرات النوع .

– ٢ –

أثارت مقالة هانز روبرت ياوس " التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية " ردود فعل كثيرة في المانيا . وقد واصل الناقد الألماني الغربي ، بتأثير ردود الفعل هذه ، الدفاع عن تصوراته النظرية التي طرحها في مقالته الشهيرة . ولكنه في الوقت نفسه قام بتعديل هذه التصورات منذ سنوات السبعينات أكثر من مرة ، في معاركه النقدية مع

ممثلي مدرسة فرانكفورت ، ونخص بالذكر هنا انتقاداته لعمل ثيودور ادورنو ، أو رده على النقاد الذين ينتمون إلى جمهورية المانيا الديموقراطية سابقاً .

إن ثيودور ادورنو إذ يبحث ، في كتابه " نظرية علم الجمال " (وقد نشر بعد وفاته) معنى الثيمات الأساسية في علم الجمال - استقلالية العمل الأدبي ، والعمل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية - تاريخية ، والجمال المشترك بين الطبيعة والفن - يشدد على دور علم الجمال الفلسفي في فهم طبيعة الفن الحداثي ، الذي يصر على النفي السلبي للمجتمع كنوع من النقد الاجتماعي والكفاح ضد التكيف الاجتماعي والسلبية اللاعقلانية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية . وهكذا فإن الفن العظيم بالنسبة لادورنو هو بمثابة المزولة التاريخية - الفلسفية التي تضيء جوانب من الواقع الاجتماعي ولكنها تنكره وتوجه أشد الانتقاد له في الوقت نفسه . إنه ، بهذا المعنى، ينكر أي دور تغييري مباشر للفن في المجتمع .

يعارض ياوس نظرية ادورنو قائلاً إن بإمكان الأدب والفن أن يلعبا دوراً تقدمياً في المجتمع، وينتقد النظرة النخبوية للفن ومفهوم استقلالية العمل الأدبي ، والتجربة الجمالية نفسها ، والمتعة المتضمنة في التواصل بين العمل الأدبي أو الفني . وهو يقوم من ثمّ باستبدال مصطلحه ، الأثير على نفسه ، " أفق التوقعات " بتعبير " التجربة الجمالية " بوصفها المتعة الذاتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى .

لقد تعرضت نظرية " التلقي " لهجوم عنيف من قبل عدد من نقاد المانيا الديمقراطية في أوائل السبعينات حيث عدوها نتيجة منطقية لرفض مدرسة " التلقي "، الألمانية الغربية ، الإقرار بتشخيص الماركسية تناقضات المجتمع البرجوازي . وقد اختار هؤلاء هانز روبرت ياوس

لتوجيه انتقادات عنيفة لعمله ، بسبب محاولته تطعيم نظريته في الدراسة الأدبية بمفهوم ذاتي غير ماركسي للتاريخ ، ومن بين أبرز نقاد جمهورية ألمانيا الديموقراطية (سابقاً) روبرت فايمان الذي يؤكد في كتابه " البنية والمجتمع في التاريخ الأدبي " (١٩٧٦) أن عمل ياوس يقع أسير مذهب الذاتانية الخالصة عندما يعتقد أن وعي القراء الأفراد هو الذي يحدد التاريخ بصورة نهائية . كما أنه ينتقد ياوس قائلاً إنه لا يزودنا بأية معايير نستند إليها لتقييم النص أو عملية التلقي والحكم عليهما .

بسبب هذه الانتقادات لطبيعة فهم ياوس للعملية المثلثة الأطراف، المنتج الأدبي - النص - المتلقي ، أدرك ياوس وجوه التقصير في نظريته فتحول من التشديد على عملية التلقي إلى التشديد على التجربة الجمالية .

لقد أصبحت اهتمامات هانز روبرت ياوس ، في فترة السبعينات، ذات طبيعة تأويلية خالصة ، وأصبح تعبير " التجربة الجمالية " يتردد بصورة مستمرة في معظم كتاباته ، حتى إن كتابه الأساسي الذي أصدره بالألمانية عام ١٩٧٧ حمل عنوان " التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي " (وهو يضم مقالة بالعنوان نفسه كان أصدرها عام ١٩٧٢) . في هذا الكتاب يميز ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة : إنتاج الممارسة الجمالية ، وعملية التلقي ، والعملية التواصلية (التي تحقق عملية التطهير ، مما يذكر بالفهم الأرسطي لوظيفة العمل الأدبي). ويمكن القول إن النوع الثالث من أنواع التجربة ، ممثلاً بالعملية التواصلية ، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير ياوس بؤرة مركزية ، وهو يعرفه بأنه " متعة المشاعر التي يحركها الكلام أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تغييراً في المعتقد ، ويؤدي في الوقت نفسه إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد " بهذا المعنى فإن التجربة الجمالية تحقق ثلاث وظائف في

المجتمع : فهي تعمل على إيجاد المعايير والقيم ، أو إنها تبقي على المعايير السائدة في المجتمع ، أو ترفض التكيف مع هذه المعايير السائدة .

بناء على هذا التصور النظري الجديد للعلاقة بين النص والقارىء يرى ياوس أن هناك خمسة أنماط من التفاعل بين العمل الأدبي وكيفية تلقيه : وهي علاقات التداعي ، والإعجاب ، والتعاطف ، والتطهير ، والإحساس بالمفارقة . ومن ثمّ فإنه يوفر نموذجاً شاملاً لفهم العلاقة بين علم الجمال وعملية استقبال الأعمال الأدبية ، متوجاً بذلك نظريته في التلقي التي ركزت في البداية على بنية " توقعات " القراء وانتهت إلى التشديد على معنى التجربة الجمالية ووظائفها المتحققة من خلال عملية القراءة .

* توفي هانز روبرت ياوس في منتصف العام الماضي ، وهو من أعلام التلقي الألمانية ، ويشكل مع زميله وولفغانغ آيسر أشهر عضوين في هذه الجماعة التي ترعرعت في رحاب جامعة كونستانس الألمانية .

المصادر والمراجع التي استعملتها القراءة :

١ - Hans Robert Jaus, Toward an Aesthetic of Reception, Brighton : Harvester, 1982 .

٢ - Hans Robert Jaus, Aesthetic Experience and Literary Hermeuntics, Minneapolis: University of Minnesota press, 1982.

٣ - Mihael Groden and Martin Kreiswirth (eds), The Johns Hopkins Guide to Litrary Theory and Criticism, Baltimore: Johns Hopkins University press, 1994.

٤ - K. M. Newton, interpreting the Text, New York: Harvester, 1990.

* * *

علي أدهم
الفيلسوف العالم الأديب

عبدالعزيز الدسوقي

• استوْحَيْتُ هذا العنوان من كلمة للعقاد في مقدمته لكتاب علي أدهم "صقر قريش" يقول فيها : " إنه رجل يدرس التاريخ بنظر الفيلسوف، ورؤية العالم وحماسة الأديب ".

وبذلك خرجت من الحيرة التي اعترتني وأنا أحاول أن أحدِّد المحور الذي أتناول من خلاله هذا البحر الخضم ، فلا شك أن علي أدهم ضرب بسهم وافر في كل المجالات الفكرية والثقافية . في الأدب والفلسفة والتاريخ وتراجم الأبطال والترجمة من اللغة الإنجليزية ، فهو قمة سامقة من ذلك الجيل الموسوعي الرائد الذي مهد الطريق للأجيال ، وسار فوق الصخور والأشواك ، وقرَّب منابع الثقافة الأوروبية لأبناء الأمة العربية .

ثم هو رجلٌ عصاميٌّ – مثل العقاد – لم يعتمد في ثقافته على معهد علمي ، أتاح له تعليماً منتظماً ، أو منحه لقباً علمياً، ولكنه علَّم نفسه بنفسه ، وشق طريقه بين الصخور والأشواك ، والتزم في ذلك منهجاً صارماً قاسياً حصَّل من خلاله علماً غزيراً ، وفكراً متنوعاً ، وثقافة واسعة حتى صار قمة من أكبر قممنا الثقافية .

وامتاز علي أدهم على هؤلاء العصاميين – الذين كوَّنوا أنفسهم – بميزة هامة ، كانت حَرِيَّة أن تدفع به إلى دنيا الخمول ومجاهل النسيان ، هي اجتنابه للحياة السياسية وصراع الأحزاب . وتنافس الزعامات . ولا شك أن هذا المعترك السياسي أسهم في إضفاء الشهرة والذيوع والتألق على كثير من أعلامنا من أمثال العقاد وطه حسين وهيكل ومصطفى عبدالرازق ولطفي السيد وغيرهم ، من الأعلام الذين اعتركوا مع الحياة الحزبية ، ونالوا خيرها واكتووا بحرها ؛ وركبوا أمواجها العاتية .

فتألّق علي أدهم ، بين أبناء جيله ، دون استناد إلى لقب علمي أو شارة حزبية ، أو اعتماد على جاه عائلي - أمر يؤكد أن الإنسان يمكن من خلال مواهبه الذاتية وكده وكدحه في تحصيل العلم والثقافة والفكر ، أن يتربع على عرش الفكر والأدب والثقافة .

* * *

نستطيع أن نضع علي أدهم بين أكبر المؤرخين ، فقد أرخ الرجل للحضارة الإسلامية ودرس أعلامها وفي كتابه " بعض مؤرخي الإسلام " تناول نشأة التاريخ عند المسلمين ، ووقف عند " الطبري " المؤرخ والمحدِّث . وبيَّن إنجازه في هذا المجال وإسهامه في كتابة التاريخ . وفعل ذلك مع ابن عبد ربه الذي سماه المؤرخ الأديب ، وتناول " المسعودي أو المؤرخ الجغرافي " وكتب عن " أبي حيان التوحيدي وابن حيان الأندلسي . أو المؤرخان الكاتبان " .

كما تناول بالدرس والتحليل " الإمام ابن حزم أو المؤرخ الأديب". كما كتب عن " الفتح بن خاقان أو المؤرخ الفنان " و" ابن بسام أو مؤرخ الأدب " و" الطرطوشي أو المؤرخ السياسي " وتناول " عبدالواحد المراكشي أو أحد مؤرخي الدول " وكتب بإفاضة عن " ياقوت الحموي أو المؤرخ الجامع " و" أبو الحسن النباهي أو المؤرخ الفقيه " و" المقري أو المؤرخ الذواقة " وكتب فصلاً عن " بعض الشعراء المؤرخين ".

هؤلاء المؤرخون ضمهم كتابه " بعض مؤرخي الإسلام "[1] وهو كما يحدثنا عن منهجه في كتابة هذه الفصول بأنه " تناول مؤرخين عاشوا وكتبوا في ظلال الحضارة الإسلامية " وقد قرأتُ لهم ، وأنستُ بقربهم ، واستروحت إلى أحاديثهم ، وطالت صحبتي لهم ، على تباعد أوطانهم ، وتفاوت عصورهم ، واختلاف مذاهبهم "[2] فدفعه ذلك إلى

"قراءة ما كُتب عن هؤلاء المؤرخين والتعرف على مؤلفاتهم ونشأتهم وملابسات حياتهم " ولم يغض من إعجابي بهم وتقديري لهم ، ما تبينته في كتبهم من وجوه النقص ، ودواعي القصور ، وذلك لأني أعرف صعوبة الكتابة التاريخية ، وحاجتها إلى المواهب المتعددة والمزايا النادرة ، والمؤرخ المثالي يجمع بين دقة ملاحظة العالم ونزاهته ، وبداهة الفنان وألمعيته ، وزكانة الفيلسوف وبُعد غوره ، ولذلك لم يظهر كبار المؤرخين في مختلف الحضارات إلا في أوقات النضج والاكتمال"[٣].

والحق أن الأستاذ علي أدهم قد امتزج وعيه التاريخي الدقيق بحسه الأدبي العميق ، وتشكّل من هذين المصدرين مزاجه الفكري الخاص وأصبح مؤرخاً عظيماً ، حوّل أحداث التاريخ ووقائعه وشخصياته، إلى مادة أدبية خصبة ملهمة مثيرة ، دون أن يجور على وقائع التاريخ وأحداثه . وقد ألهمته تلك الطبيعة الفنية المواتية أن يقف وقفات طويلة عند :

- فلسفة التاريخ .
- والنقد الأدبي .
- وعلم الجمال .
- والتأريخ للحركات السرية .

وأن يحول كل هذه المجالات إلى صور فنية مشرقة ولوحات من الجمال تثير الغبطة والجذل الروحي في أنفس قارئها .

من أجل ذلك نؤكد أن علي أدهم أديب . أدَّب كل المجالات التي تحرك فيها . ويمكن أن نلتمس تطبيق أصوله النظرية في مجال النقد الأدبي والتاريخ وفلسفته ، وعلم الجمال في كتابه " فصول في الأدب والنقد والتاريخ " حيث تحدث في هذا الكتاب عن " الحجاج الثقفي

وسقوط الدولة الأموية " و" العقل والحدس " و" الذوق الأدبي في حياة الناس " و" النقد والمذهب التعبيري " و" تين ومذهبه في النقد " و"مواطن الجمال في الطبيعة " و" العالم النفسي يُـنْج " وتحس في هذا الكتاب بتعانق الفلسفة بالتاريخ وعلم الجمال بالنقد الأدبي ، في صور مرهفة غزيرة الإيحاء بالغة الجمال والرُّواء .

ولعلي أدهم ولعٌ بالنفوذ إلى أعماق النفس الإنسانية ، والتعرف على منحنياتها ، وخفاياها ، ولذلك تكشَّفت له الجوانب الخفية في أطواء الشخصيات الإنسانية ، وأدرك الصراع النفسي ، والعراك العقلي الذي يدور بين الشخصيات التي يتناولها ، بعد أن طواهم النسيان ، وأصبحوا في ذمة التاريخ . ويُعيد صور العصر الذي عاشوا فيه وعبقه الفني وعطوره النافذة فهو يرسم صورة العصر وفي إطارها ملامح الشخصية التي يؤرخ لها أو يتناولها ، بأسلوب نضير خِصْب قادر مُتمكن ، ولذلك يستمتع بما يكتب قبل أن يستمتع القراء ، لأنه يتقمص الشخصيات التي يتناولها ، ويعيش معها عصرها وملامح حياتها . ويتكشف تحولاتها المختلفة وسلوكها مع أندادها ، وقد مكّنه ذلك من التعرف على " تلاقي الأكفاء " من الشخصيات الفذة التي دخلت التاريخ واحتلت فيه مكاناً ملحوظاً . ووقف على طرافة شخصياتهم من خلال " تخير بعض المواقف الخاصة البارزة في حياتهم ، وطائفة من الحوادث المعينة التي انتابتهم ، وأظهرت مُدَّخر قوتهم ، وكامن ملكاتهم . وتوضيح أثر احتكاكهم بشخصيات أخرى تماثلهم في الاقتدار والفحولة ، وتساميهم في الأناقة والسموق ، وتخالفهم في طبيعة الملكات والمواهب ولون المزاج ، وطريقة فهم الحياة ، والنظر إلى الكون "[٤].

وهو يرى أن " تلاقي الرجال العظماء البارزين ، من الطُّرز المختلفة في رحاب التاريخ ، من المشاهد الشائقة والحوادث الكثيرة الدلالة ، وفي بعض الأحيان يكون هذا اللقاء على غير ما كان يتوقع

الإنسان . مما يدل على أن محتملات الحياة في بعض المواقف تتجاوز تفكيرنا ، وتعجز عن الإحاطة بها ألبابُنا "(٥).

ومن أجل أن يتعرف على تلاقي هؤلاء الأكفاء هيَّأ لهم المسرح الذي يلتقون على منصته فكتب في البداية فصلاً عن " التاريخ وتلاقي الأكفاء " ثم أخذ يتعرف على هذه الشخصيات ويوضح كيف تلاقت . فعرَّفنا بالصداقة التي كانت بين (جوتة) و" شلر " و" بين تولستوي وأبي العلاء " و" بين ابن خلدون وتيمور لنك " و" بين نابليون وتاليران " وبين " مكسيم جوركي ولينين " وغير ذلك من تلاقي الشخصيات التاريخية البارزة المثيرة . وحديثي عن عمل علي أدهم سرد ، ولكنه كان يصور ويشكل ويبرز ويُحرك أحداثاً مفعمة بالحياة .

* * *

ولكي يكتب علي أدهم كل هذه الأشياء الخصبة المتنوعة ، كان لابد أن يكون مثقفاً عالِماً أديباً مدركاً لطبيعة الحياة .

وقد كان رحمه الله موسوعي الثقافة ملمّاً بأحداث التاريخ ووقائعه ، ومدركاً إدراكاً واعياً دقيقاً لطبيعة النفوس البشرية وكيف تتصارع في الحياة ، يجمع بين دقة العالم ونزاهته وبداهة الفنان وألمعيته ، وزكانة الفيلسوف وبُعد غوره ، وهذه في نظره صفات المؤرخ المثالي . وقد كان رحمه الله مؤرخاً مثالياً وفيلسوفاً مكتمل الفكر والتكوين ، وأديباً ناصع البيان ، عميق التناول ، غزير العطاء .

ولكي نتعرف على كل هذه الجوانب من شخصية علي أدهم لابد من التجول في كتبه ودراساته المتعددة المتنوعة ، ودراستها والتعريف بها لندلل على شخصية علي أدهم الفيلسوف العالم الأديب ، الذي لم يكن هدفه كما يقول " استخراج العبرة من التاريخ ، وإنما استعان بالتاريخ والتراجم على توسيع آفاق النفس ، والاستكثار من التجارب ، وفهم

حقائق الكون وأسرار الحياة "[٦]. وكان يرى " أن استجلاء غوامض الحياة لا يلتمس في أغوار البحار وحدها ، ولا في خوافق السماء وخفايا الأرض فحسب ، وإنما في نفس الإنسان "[٧]. من أجل هذا كثُر عطاؤه ، وتنوعت كتبه ومقالاته ، وسنكتفي في هذا البحث - بالوقوف عند أهم القضايا التي عرض لها ، وسأكتفي بمجالي الفلسفة والأدب ووعيه العلمي ، والكتب التي أبدعها في هذه المجالات ، ولكن لابد قبل هذا - من الإشارة إلى الكتب التي ألفها على امتداد عمره الطويل المبارك الذي تجاوز الثمانين وأهم كتبه هي :

١ - تلاقي الأكفاء .

٢ - لماذا يشقى الإنسان .

٣ - ألوان من أدب الغرب .

٤ - بين الفلسفة والأدب .

٥ - الاشتراكية والشيوعية .

٦ - صقر قريش عبدالرحمن الداخل .

٧ - منصور الأندلسي .

٨ - المعتمد بن عباد .

٩ - المذاهب السياسية المعاصرة .

١٠ - أبو جعفر المنصور .

١١ - عبدالرحمن الناصر .

١٢ - صور تاريخية .

١٣ - صور أدبية .

١٤ - شخصيات تاريخية .

١٥ - تاريخ التاريخ .

١٦ - على هامش الأدب والنقد .

١٧ - الهند والغرب .

١٨ - الشيوعية والاشتراكية .

١٩ - نظرات في الحياة والمجتمع .

٢٠ - الجمعيات السرية .

٢١ - الفوضوية .

٢٢ - بعض مؤرخي الإسلام .

٢٣ - فصول في الأدب والنقد والتاريخ .

٢٤ - متزيني .

ومن مترجماته :

٢٥ - الخطايا السبع (مجموع قصصية) .

٢٦ - رينيه (شاتوبريان) .

٢٧ - فيرانا .

٢٨ - روضات الفردوس .

٢٩ - صديق الشدة .

٣٠ - حقيقة الشيوعية (بالإشتراك مع أمين شاكر وسعيد العريان) .

وقد صدرت طبعة جديدة - منذ أيام - من كتابه " صور تاريخية"[٨]. وهذا الكتاب - كما يقول : - رفيق كتاب آخر صدر في عام ١٩٥٨ بعنوان " صور أدبية ". وهذان الكتابان يمثلان صورة علي أدهم المؤرخ الأديب .

وأكذبُ نفسي ، لو توهمت أنني في بحث واحد أستطيع أن ألم بكل هذه المؤلفات ، أو أعطي صورة متكاملة عنها ، فهذا مجاله كتابُ مترامي الصفحات ، أو كتب متعددة . وحسبي – في هذه الدراسة – أن أتوقف عند قضايا اهتم بها ، أو صورٍ جلاّها في هذه المؤلفات الغزيرة .

* * *

ومن أهم هذه القضايا التي حظيت باهتمامه وتوقف عندها طويلاً وتأملها في روية ، قضية العلاقة بين المؤرخ والأديب ، فقد كان بعض العلماء يتصور أن التاريخ علم ولا علاقة له بالأدب الذي يهتم بالتصوير الفني ، ويستخدم أساليب البلاغة المختلفة ، ويلجأ إلى الخيال ، ليؤثر في الناس ويلهمهم ، ويغير من نفوسهم . فالأديب فنان ملهم مثير . أما المؤرخ فهو محقق يمحص القضايا والوقائع ويقدمها للناس في أسلوب علمي محدد . وبعض الناس يرى أن التاريخ فنّ قبل كل شيء . ورأيُ علي أدهم أنه لا تناقض بين الرأيين ، فلا مانع من أن يكون المؤرخ أديباً ، والأديب مؤرخاً ، بل لا مانع من أن يكون الإنسان الواحد أديباً ومؤرخاً في الوقت نفسه . ولقد كان علي أدهم هو ذلك الإنسان " المؤرخ الأديب ". ولذلك اهتم بتأصيل هذه العلاقة بين الأدب والتاريخ . فهو يرى أن " علاقة التاريخ بالأدب والفن علاقة قديمة وحميمة ، والقرابة بينهما قرابة جدٌ دانية ، بل هما توأمان ، حياتهما وازدهارهما في الاقتراب والاتصال ، وفي تباعدهما وتناكرهما ، ما يعطل نموهما ، وما قد يقضي عليهما معاً "[٩].

ويرى " أن التاريخ يأخذ بطرفي العلم والفن . ففي جَمْع الحقائق، واختبارها وعرضها على محك البحث ، يتّبع المؤرخ مناهج العلم وطرائق المنطق ، ولكنه في توضيح هذه الحقائق التاريخية ، وتفسيرها ، لا مندوحة له عن اتباع أساليب الفن ومذاهب الأدب "[١٠]

وإذا كان الأديب يثير خيال القارئ ويؤثر في نفسه ، فإن المؤرخ الأديب يصنع هذا الصنيع ، فما بالك إذا كان المؤرخ أديباً كذلك . ولا شك – كما يقول علي أدهم – " أن التاريخ المعروض عرضاً أدبياً فنياً ، يُبعد مدى التفكير ، ويوسّعُ الخيال ، ويخرجنا من قيود الحاضر وسدوده، ويُطلعنا على دُنىً أخرى مختلفةٍ عن العالم الذي ألفناه ، وكدنا لطول الألفة أن نملّه ونتطلّع إلى سواه "(١١).

وتتصل بهذه القضية قضية أخرى تتصل بتواضع العلماء ، وهي قضية الحسم العلمي فبعض العلماء يرى أن الرأي الذي يقوله – مادام قد توصل إليه بطرق علمية – هو الرأي الصواب خاصة إذا كان يحكم من خلاله على الحوادث والشخصيات ، ولكن علي أدهم – يرحمه الله – كان على غزارة علمه وسعة اطلاعه وسداد رأيه وعمق تأمله ونفوذ فكره ، يرى أن أحكامه " ليست بضرورة الحال أحكاماً نهائية ، لأن الإنسان يُصدر أمثالها ، وهو متأثر بمزاجه الخاص ، ووجهة نظر العصر الذي يعيش فيه ، ومعتقدات البيئة التي نشأ بها ، وأحوالها بوجه عام ، وكلما حاول الإنسان الخلاص من هذه المؤثرات ؛ كان ذلك أجدى على البحث التاريخي ، وأدعى إلى الاقتراب من الحقيقة التاريخية "(١٢).

* * *

ومن أهم القضايا التي كانت تشغله " رسالة الأديب " فالكاتب في رأيه قوة اجتماعية هائلة وتأثيره أقوى من تأثير معلمي المدارس وأساتذة الجامعات . وقدرته على التوجيه والتأثير بعيدةُ المدى ، ولذلك لابد أن يهتم بتدعيم القيم الرفيعة والجوانب الأخلاقية ، والنواحي الروحية ، والكاتب برهافة حسه وسحر بيانه ، وتفكيره الواضح ومنطقه المتماسك ، يستطيع أن يوجه أبصارنا ، ويلهمنا الرشد ، ويسدد خطواتنا.

* * *

ومن القضايا التي تناولها " قضية الغموض في التعبير " فالغموض قد يكون مصدره الرغبة في التضليل والادعاء ، أو محاولة ستر الأغراض المقصودة لتفاهتها ، وقلة غنائها أو الخوف من إذاعتها، وقد يكون سببه قصور التعبير ، وعجز الأداء ، وعدم تمكن الناشئين من الفن الذي يعالجونه ، وقد يكون سببه عمق الفكرة أو طرافتها ، أو تعصِّيها على التعبير الواضح ، وتأبيها على المنطق المفهوم "(١٣).

* * *

ومن القضايا التي تناولها علي أدهم في المجال الأدبي ، قضية هل الأدب للمتعة والتسلية ، أو هو للتفكير والتقدير .؟ هل هو لإثارة العواطف والخيال . أو لإذكاء العقل والتفكير ؟ وقد تناول هذه القضية تناولاً فنياً من خلال ترجمة مجموعة قصص قصيرة عن الآداب الأوروبية بعنوان الخطايا السبع ، اختار فيها مجموعة من القصص لا تخلو كل قصة منها من فكرة فلسفية أو وصفٍ حقيقةٍ نفسية ، ثم هي تمزج بين الفكرة والصورة امتزاج الروح بالجسد حتى خرجت إلى القراء جامعة بين لذة الفكرة ومتعة الإحساس .

* * *

ومن القضايا الفلسفية التي تناولها في كتابه " فصول في الأدب والنقد والتاريخ " قضية الحدس والعقل وكيف أنهما طريقان للمعرفة . وقد حاول في هذه القضية ، عرض كل الأفكار والآراء التي تناولتها منذ أقدم العصور ، وبيَّن الخلافات حولها بين العلماء والفلاسفة والمفكرين(١٤).

كما كتب موضوعاً بعنوان " مواطن الجمال في الطبيعة "(١٥)، أتاح له أن يناقش فلسفة الجمال " التي تدور حول تصور الجمال في

أوسع معانيه وأكثرها شمولاً ، وهي ليست مقصورة على الجمال وحده ، وإنما تشمل كذلك الجميل والمضحك والمحزن ، والجليل والرائع والحسن والرائق والمقبول ، والرهيب والمفزع والبشع ، لأن جميع هذه الألوان، تعد جميلة مادامت تثير في نفوسنا مشاعر حسية خالصة صافية . ففلسفة الجمال إذن تتناول التجربة الجمالية في هذا النطاق الواسع "[١٦].

ثم تحدث بعد ذلك عن جمال الطبيعة " مثل منظر الغابة بأدواحها الباسقة ، وغدرانها المترقرقة وأسراب طيورها ، أو منظر البحر الرجراج بأمواجه وسفنه وشواطئه الصخرية ، أو جمال الزهرة أو الطاووس بريشه الباهر الألوان "[١٧]. وأشار إلى جمال اللون وتوازن الألوان ، وهل الجمال في الطبيعة ذاتي أو موضوعي . وهل الجمال خاصة من خواص العقل ، وأن العقل يعكسها على الأشياء ويعزوها إليها، أو أن الجمال كامن في الأشياء ذاتها ، فصورة الوردة الحقيقية مرتبطة بالوردة في ذاتها وليست جميعها من تصور خيالنا "[١٨].

وينتهي إلى أن الجمال " قائم على امتزاج الفكرة بالصورة البادية للعيان وهذا لا يحدث إلا في العقل البشري . وهو امتزاج حافل بالعوامل النفسية والتصورات الفكرية . فنحن نرى في الصخرة الشاهقة مقابلة بين ضعفنا وقوة الطبيعة ، ولذا نستشعر روعتها . ونرى في منظر الغابة الجميلة مقابلة بين الهدوء الشامل ورغباتنا الحِرار الثائرة ، فنستشعر الجمال ، وأمثال هذه التصورات غير موجودة في الصخرة ولا في الغابة ولا في الوردة الناضرة "[١٩].

وينتهي إلى أن الجمال الطبيعي " موضوعي وذاتي معاً بالرغم من قول الشاعر الكبير " كولردج " في ساعة من ساعات انقباضه وحزنه: إننا نتلقى ما نعطيه . والطبيعة لا تعيش إلا في حياتنا ، ونحن نكسوها ثياب العُرس ، ونضفي عليها الأبراد ، ومن الروح تنبعث سحابة مستضيئة مشرقة تطوي الكون في غلالتها "[٢٠].

وتناول علي أدهم " الذوق الأدبي " وهو عنده " مكون من عنصرين ، حساسية طبيعية متفوقة وشعور بالأحوال الجمالية للأشياء ، ثم معرفة صحيحة بالأعمال الفنية وملابساتها تمكن من الموازنة بينها والمفاضلة بين مزاياها ومحاسنها "[٢١].

" وحينما يجمع الناقد بين هذه المزايا الطبيعية والاطلاع الواسع والمعرفة الدقيقة ، يتفوق على غيره من الناس بما في طبيعته ، وبما اكتسبه من الخبرة وإدامة البحث والاطلاع والمقابلة والموازنة ، ومن ذلك يتكون الذوق الأدبي والإدراك الفني ، في أسمى معانيه وأقوى مظاهره "[٢٢].

وفي النقد الأدبي أسهم بجهود كبيرة ، وأرسى معالمه وتناول أهم مذاهبه وأعلامه فكتب عن النقد العلمي والنقد التأثري ، والنقد والمذهب التعبيري ، وتين ومذهبه في النقد ، وسانت بيف وطريقته في النقد ، وتوماس كارلايل والنقد الأدبي . وسبسنجارن والنقد الأدبي وأرنولد ووظيفة النقد . ثم قال :

لابد " أن يقوم النقد على أساس المعرفة الدقيقة والاطلاع الشامل والمراجعة والتمحيص ، وأن تضيء جوانبه لمعاتُ الأفكار العادلة المتزنة ، ويبدو فيه الإنصاف ، ويخلو من البدوات الشاذة ، والأحكام المبتسرة ، والنظرات السطحية الطائشة ، والنزوات المضللة ، ولكن الإفراط في تحري الأسلوب العلمي ، والتزام الصرامة الذهنية ، أدى إلى ظهور النقد التأثري ، الذي مثله في الأدب الفرنسي أقوى تمثيل الكاتبان القديران ، أناتول فرانس وجيل ليمتر "[٢٣].

* * *

وهكذا جال علي أدهم في ميدان الأدب والنقد جولات متعددة أخضعها لعقله النافذ الصارم وقلبه الحساس ، وخياله المحلق فجاءت

كتاباته في هذا المجال صوراً نافذة التأثير ناضرة البيان ، تتسم بالجدة والعمق .

ولعل ذلك يعود إلى ثقافته الواسعة واطلاعه الدائم على أحدث النظريات الأدبية والنقدية ، في الشرق والغرب . وقدرته الفائقة ، على التحليل والتعليل والإفادة مما يقرأ وتحويله إلى غذاء ثقافي يرفد عقله وموهبته ، وينمي قدراته العلمية والأدبية والتاريخية .

* * *

وتناول التاريخ بهذا المنهج المتوازن الذي يجمع بين الدقة العلمية ، والنزعة الفنية والعرض الأدبي المرهف . ولذلك ظلت كتاباته التاريخية صوراً ناضرة تحمل حقائق التاريخ ونضارة الفن ، نستمتع بقراءتها ونتعرّف على ما فيها من صور ومشاهد وأحداث . وأعتقد أنها ستبقى كذلك على مر الأعوام تثير المتاع في القلوب والعقول .

بطبيعة الحال لا أستطيع أن أعرض في هذا المجال بعض القضايا التاريخية التي تعرَّض لها في كتبه المتعددة ، فما أكثر هذه القضايا وأغزرها ، وما أعظم الطريقة التي كان يتناول بها أحداث التاريخ ، وشخصياته ووقائعه حتى صار علماً على مدرسة خاصة في تناول التاريخ وتراجم الأبطال .

وحسبي أن أشير إلى قدرته الباهرة على النفوذ إلى جوهر الشخصيات التاريخية التي كان يتناولها ، والتفتيش في أعماقها عن النزعات المستكنة والرغبات الخفية والأهواء والنزوات ، وتحليل كل ذلك وتعليله وكشفه وتفسيره ووضعه إلى جوانب القوة والمجد . وبذلك تحولت صور التاريخ التي يتناولها ، وترجماته للأبطال إلى لوحات رائعة للفن والفكر والبطولة ، ومن هنا تجيء صعوبة تلخيصها ، أو عرض صور منتزعة من سياقها الفني والجمالي .

ولست أدري لماذا أحس أنني أقرأ وصفاً لبعض سجايا علي أدهم وهو يُقوِّم حياة عبدالرحمن الداخل في الفصل الأخير من كتابه "صقر قريش". يقول " عبدالرحمن الداخل من الأشخاص الذين فرضوا إرادتهم على عصرهم ، وصبغوه بلونهم ، وصقلوه بصقالهم ، ولم يكن عبدالرحمن صاحب سحر ، ولا ذا معجزات ، وإنما كان رجلاً جلد الجوارح ، مشعر الأعصاب ، دائم التشمير والكدح ، نحو النصر ، ... يستخرجه من هذه الأرض العجوز ... وهو في مضائه كالعوامل الطبيعية في صمتها وحتمها ... يمضي في طريقه قدماً ، عليماً بغايته ، عارفاً بوسائله ، لا تنازعه الوساوس ، ولا تضل حكمه الترهات ، ولا يتحيف رأية الأسراع ، يقدم الرأي على الشجاعة ويرسم الخطة قبل الإقدام ".

لا أريد أن أقول إن صفات المرحوم علي أدهم تطابق هذه الصفات ، ولكن لا أشك أن فيه بعض السجايا التي يضفيها على عبدالرحمن الداخل .

والمتأمل في هذا النص الذي نقلته يدرك كيف كان علي أدهم يتناول التاريخ ويدرسه " بنظر الفيلسوف ، ورؤية العالم وحماسة الأديب".

الهوامش

(١) من التاريخ ٣ – مكتبة نهضة مصر .

(٢) المصدر السابق ص ٢ .

(٣) المصدر السابق ص ١ .

(٤) علي أدهم : تلاقي الأكفاء ص ٣ . (دار المعارف ١٩٧٧) .

(٥) السابق ص ٧ .

(٦) علي أدهم : تلاقي الأكفاء ص ٧٤ .

(٧) السابق والصفحة ٢٢١ الهيئة العامة لقصور الثقافة . بدون تاريخ .

(٨) علي أدهم : صور تاريخية ص ٣ .

(٩) المصدر السابق والصفحة .

(١٠) السابق ٤ ، ٥ .

(١١) السابق ص (٥) .

(١٢) علي أدهم : فصول في الأدب والنقد والتاريخ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤ .

(١٣) فصول في الأدب والنقد والتاريخ ص ٢٥٧ .

(١٤) السابق ٣٩ .

(١٥) السابق ص ٢١٩ وما بعدها .

(١٦) السابق والصفحة .

(١٧) السابق ٢٢٥ .

(١٨) السابق ص ٢٢٩ .

(١٩) السابق والصفحة .

(٢٠) السابق ص ٢٣٠ .

(٢١) السابق ١١١ .

(٢٢) السابق ١١٠ .

(٢٣) المصدر السابق ١٤٥ .

* * *

المسائل الخلافية في كتاب «النص الفكاهي في درس النحو»

محمد صالح بن عمر

تفضّلت مجلّـة " علامـات فـي النقد " فـي جزئهـا السـادس والعشـرين مـن مجلّدهـا السـابع الصـادر فـي شـعبان ١٤١٨ الموافـق لديســمبر ١٩٩٧ بنشر مقال للأستاذ ثـامر الغزي قدّم فيه - مشكوراً - كتـابي الموسـوم بـ " النـص الفكـاهي فـي درس النحـو " (نشر الشركة التونسية للنشـر وتنمية فنون الرسم . تونس ١٩٩٥ ، ٢٠٢ ص) .

وإني إذ ارتحت لجدّية المقال ووفائـه بـأهمّ شروط التقديم العلمـي وهـي تحديد أهداف الكتـاب وعـرض محـاوره الكـبرى والوقـوف عنـد أهـمّ الإشكاليات المعالجة فيه بأسـلوب رصين انتحـى سـمت الموضوعيـة مـع جرأة في النقد وتركيز العناية على إثـارة القضايـا الجوهريـة قد لاح لـي فيه شيء من التقصير في معالجة بعض المسائل العلمية . ومردّ ذلك فـي نظري ، إلى متابعة الكاتب ، دون تمحيص ، للإتجاه السـائد فـي تناولهـا داخل الجامعة التونسية مع عدم الاطلاع الكافي عليها فـي مصـادر النحـو العربي ومراجع البحث اللساني الحديث .

ويمكـن حصـر محـاور الانتقـاد التـي اشـتملت عليهـا محاولتـه التقويمية في ملاحظتين ذواتي طابع بيداغوجي وتسع مسائل علميّة .

ففيما يخصّ الملاحظتيـن البيداغوجيتيـن أبـدى الكـاتب اسـتثقاله لمقدمـة الكتـاب لأنهـا " تذكّـره " - علـى حد قولـه - " بتعـامل المرشـد البيداغوجي مع المدرسين المبتدئين ". وأي خطر في أن يوجـد بالجامعـة - يا أستاذ ثامر - مدرسون مبتدئون ؟ إنما الخطر كـل الخطر أن يوجـد فيها مبتدئون يتقمّصون لباس العلماء قبل الأوان ويصمّـون آذانهـم عن

النصيحة . وفي السياق نفسه قرّر صاحب المقال أنّ الفصل الأول الذي عرضت فيه الإطار التاريخي للمدرسة التونسية " غير ذي وجاهة وغير وظيفي " و" كأن دوره الأساسي تقريظ عدد من أساتذتنا بالجامعة التونسية ". ولعلّه نسي أنّ كل المدارس العلمية في العالم قديماً وحديثاً يقترن ذكرها بأسماء مؤسّسيها وبما قدّموه من إضافات في الحقول المعرفية التي يبحثون فيها . ومن ثمّة فمن حق مؤسسي المدرسة النحوية التونسية أن يُعرفوا داخل الجامعة وخارجها خاصة أن بعض المدرسين المبتدئين – وهو ما لا حظناه بأنفسنا – صاروا ينسبون إلى أنفسهم ، ثمار جهود أولئك المؤسسين أو يطمسونها بالزعم أنها حصيلة عمل جماعي هم طرف فيه .

أما المسائل العلمية التي أثارها صاحب المقال واعترض على مذهبنا في تناولها أو تأويلها فهي التالية :

المسألة الأولى : تصنيف المركّبات النحوية :

إن التصنيف العلمي للمركبات النحوية بسيط للغاية . وذلك لوجود أربعة أنواع فقط من تلك المركبات هي المركّب الإسنادي والمركّب الاسمي والمركّب الفعلي والمركّب الحرفي . لكن تبنّي هذا التصنيف في كتاب تعليمي يثير إشكالين : الأوّل هو وجوب الفصل في المركّب الإسنادي والمركّب الشرطي والمركّب الموصولي والمركّب الحالي بين ما هو اسمي وما هو حرفي . وذلك بإدراج الصنف الأوّل في قسم المركّبات الاسمية والصنف الثاني في قسم المركّبات الحرفية . ولا يخفى ما يحدثه مثل هذا الفصل من بلبلة وتشويش في أذهان الطلبة لتعوّدهم النظر إلى "أبواب " الإسناد والشرط والموصول والحال على أن كل باب منها يمثّل وحدة لا انفصام فيها . وهي من الناحية المنطقية كذلك لأنّ الجنس وإن

كان ينقسم إلى فصول فما تلك الفصول بمنفصلة عنه بل هي أجزاء تسهم مجتمعة في تكوين الكلّ الذي منها يتألف .

ولهذا السبب آثرنا إفراد كل مركّب يشتمل على نوعين : اسمي وحرفي في باب واحد .

والإشكال الثاني هو أنّ المركّبات النحوية تتفاوت تفاوتاً شديداً من حيث عدد الحالات التي تستعمل فيها . فمنها ما يمثّل مادة صالحة لدرس كامل ومنها ما يمكن تقديمه في دقائق معدودات لخلوّه من الإشكال مثل المركّب بواو المعيّة والمركّب الاسمي بالحال . ولذلك استقرّ رأينا على جمع هذا النوع الثاني في درس واحد تحت تسمية عامة هي "المركّبات الصغرى " وإرجاء القيام بهذا الدرس إلى آخر حصّة من السنة الجامعية حين يكون الطلبة قد ألمّوا بالمركبات الأساسية وأدركوا خصوصياتها . وهكذا ترى أن تبويبي للمركّبات لم يخضع للوظائف كما بدا لك بل لبرمجة راعيت فيها أساساً الجانب البيداغوجي لكن مع الحرص على ألاّ يدخل ذلك أيّ ضيم على الجانب العلمي .

المسألة الثانية : " التراكيب الأثرية ":

إنّ مصطلح " التراكيب الأثرية " هو للعلاّمة عبدالله العلايلي[1]. وهو يعيّن حقيقة أثبتتها الدراسات الحامية الساميّة . فالعربية في مرحلة نشوئها الأولى كانت خالية من الفعل وكان يعبّر فيها عن الحدث بالمصدر. وهو ما انتبه إليها البصريون قديماً[2] وأكّده علماء الساميّات حديثاً[3].

ففي لغة خالية من الفعل لا تكون البنية العميقة للجملة فعلية كما ذكرت بل اسمية . فإذا كان الاسم الذي يتصدّرها جامداً أو صفة طابقت

الجملة الاسمية كما نعرفها اليوم نحو : " ماء بارد " وإذا كان رأسها مصدراً كانت على هيئة مركّب شبه إسنادي لكن تامّة نحو : " لبَّيْك ".

فالمركّبات شبه الإسنادية كانت تقوم مقام جمل تامّة ولم تتحوّل إلى مركّبات جزئية إلاّ بعد ظهور الفعل . والدليل على ذلك استعمالها على هذا النحو في اللّغة الأكادية التي وصلتنا كاملة[4].

أما اعتمادك أقوال الخليل وسيبويه وابن منظور في تأصيل بعض الكلمات أو في ردّ التراكيب الأثريّة إلى تراكيب تامّة فلا يعتدّ به لأنّ أولئك العلماء على علوّ شأنهم وقيمة الأعمال التي قدّموها لم يكونوا مؤهلين للبتّ في مسائل تتعلّق بالتأصيل اللغوي ، بحكم جهلهم للأصل الحامي السامي الذي تنحدر منه العربية .

وهكذا نرى أن رؤية الأستاذ الغزي للنظام الإعرابي في اللغة العربية تجانب الصواب لتغاضيها عن إحدى الخصوصيات الكبرى للغة الضاد وهي السماع الذي لا يقلّ أهمية عن القياس . فإذا غالينا في التأويل والتقدير بغية إخضاع " الشاذ " للمطرّد وغير المنقاس للمنقاس أي بوجه عام الواقع اللغوي للمنطق الصوري وقعنا لا محالة في التعسّف والإسقاط وذلك لأنّ اللغة ليست بمنزلة جهاز ألكتروني صممه مهندسون وحدّدوا كل قطعة منه شكلاً ووظيفة إنما هي جهاز طبيعي وضع مكوّناته الأولى الأساسية أناس بدائيّون ثمّ تطوّر ذلك الجهاز على مرّ القرون وفي كلّ مرحلة من مراحل نموّه يتحاذى القديم والحديث ، المنظّم وغير المنظّم . وهذا ما يجعل وجود ظواهر أثرية في العربية أمراً بديهياً لا يدعو إلى الاستغراب.

فالذي نختلف فيه مع زميلنا الأستاذ الغزي ومن يتبنى رؤيته من زملائنا النحاة الجدد بالجامعة التونسية هو أن العربية لا تخضع بالكلية للمنطق العام بل لها منطقها الداخلي . ولهذا فإن عبارة " شكراً " مثلاً

لا تردّ ، في نظرنا ، إلى " أشكرك شكراً " لأنها لا تفيد المبالغة في شيء بل إلى جملة فعلية بسيطة هي " أشكرك ". أي أن الأمر يتعلق بتركيب قديم أثري يرجع إلى مرحلة ما قبل ظهور الفعل التي كان يعبّر فيها عن الحدث بالمصدر لا بتركيب ناقص ناشىء عن قانون المجهود الأدنى .

ولعلّ من أروع ما نقرأ في التراث النحوي العربي هذا القول لابن عقيل : " يعمل المصدر عمل الفعل في موضعين أحدهما أن يكون نائب مناب الفعل نحو : " ضربا زيْداً " فـ " زيداً " منصوب بـ " ضربا " لنيابته مناب " اضرب "[٥].

المسألة الثالثة : جملة النداء :

إن ردّ النحاة العرب القدامى جملة النداء إلى جملة فعلية نحو : " يا صالح " ← " أنادي صالحاً " غير مقبول عقلاً لأن جملة " أنادي صالحاً " لا تشبه تركيبياً جملة " يا صالح " في شيء . فالأولى خبرية لفظاً ومعنى خلافاً لما ذكرته من أنّها خبرية لفظاً إنشائية معنى قياساً على جملة " بعتك الدار " وذلك لأنّ " بعتك " في هذه الجملة بمعنى " خُذْ " أو " تسلّمْ " مع الإشارة إلى أن الجمل الخبرية لفظاً الإنشائية معنى يجري بها الاستعمال على تلك الهيئة نحو : " رحمك اللّه "، على حين أن جملة " أنادي صالحاً " لم يرد استعمالها بمعنى إنشائي في أيّ نص البتّة .

أما اعتبار المدرسة التونسية جملة النداء جملة غير إسنادية فهو مردود لاستحالة وجود كلام تام لا يتحدث فيه صاحبه عن شيء أي خال من الإسناد . فالجملة الندائية هي جملة إنشائية إسنادية . ومعنى حرف النداء فيها هو طلب الانتباه مع مفهوم البعد أو القرب . وقد تفطن النحاة العرب القدامى جزئياً إلى ذلك حين لاحظوا أنّ حروف النداء تدلّ على التنبيه[٦].

وأقوى دليل على أن " يا " بمعنى " انتبه " هو استعمال فعل الأمر " اسْمَعْ "، اليوم ، أداة للنداء في أكثر اللهجات العربية .

وكان من الأنسب أن تصنّف أدوات النداء مع أسماء الأفعال لا مع الحروف .

أمّا رفع المنادى أو نصبه – حسب الحالة – فليس بالظاهرة التي تستحقّ بحثاً وتمحيصاً وذلك لطبيعة هذا التركيب الأثري الذي يرجع إلى المراحل الأولى من نشوء العربية ولم يخضع للنظام الإعرابي المتأخّر عنه زمنياً .

المسألة الرابعة : فاعل المصدر القائم مقام الفعل :

اعترض الكاتب على إعرابنا لفظ " الصديق " في الجملة "أستَحْسِنُ نصحَ الصديقِ صديقَه " فاعلاً مجروراً بالإضافة مقرّراً أنّه مضاف إليه لا فاعل ، معتبراً أنّ الإضافة في هذا المثال إضافة لفظية .

لقد فاته أوّلاً أنّ إضافة المصدر إضافة معنوية لا لفظية . وذلك لتعذّر تقدير الانفصال . وهو ما أجمع عليه كل النحاة القدامى(٧). ومن ثمّة فإذا كان " الصديق " مجروراً وجوباً بعد اسم فهو مضاف إليه . لكن لمّا كان المصدر يقوم مقام فعل فـ " الصديق " فاعل أيضاً . ولا مانع منطقياً من أن يكون للعنصر الواحد داخل نظام ما أكثر من وظيفة .

لهذا تبنّينا إعراب القدامى لفاعل المصدر وهو أنه مضاف إليه لفظاً فاعل محلاً . أما اختزال وظيفة " الصديق " في المضاف إليه فمن شأنه تغييب الفاعل وهو ما يثير مشكل وجود المفعول به المنصوب بعده: " صديقه ".

وعن استغراب الأستاذ الغزّي إعرابنا فاعل المصدر " فاعلاً مجروراً بالإضافة " نجيب بهذا القول الصريح لابن عقيل " يضاف

المصدر إلى فاعله فيجرّه ثمّ ينصب المفعول نحو " عجبت من شرب زيد العسل "(٨).

ولعلّ الأستاذ يتّفق معنا في أنّ وظيفة المضاف إليه في الإضافة اللفظية وفي إضافة المصدر غير واضحة لدلالته على الفاعلية أو المفعولية . وهو ما يوجب التفريق بين المضاف إليه المحض في قولك : " كتاب الولد " والمضاف إليه الفاعل في نحو : " نصح الصديق صديقَهُ " والمضاف إليه المفعول به نحو " فَهْمُ الدرس " والمضاف إليه المفعول فيه نحو " حراسةُ الليل ".

وفيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فإنّي لم أعترض على ذلك - خلافاً لما أوهم به الكاتب - بل كلّ ما في الأمر أنّي رفضت ما تقوم به المدرسة النحوية التونسية من تقسيم مثل هذه الجملة إلى نواة وفضلة في عملية الإعراب . وذلك لأنّ تقسيماً كهذا لا يعدّ إعراباً إذ الإعراب بيان لوظائف المكوّنات ليس غير .

والغريب ، هنا ، أن كلامي جاء واضحاً كلّ الوضوح لكن الكاتب حرّفه ثمّ ردّ عليه محرّفاً متّهماً إيّاي بجهل معنى " النواة " !

المسألة الخامسة : تركيب الشرط "

حاول صاحب المقال الدفاع عن مفهوم المدرسة التونسية للمركّب باسم الشرط وهو أنّ جملة الشرط في قولك : " مَنْ يجتهدْ ينْجَحْ " تتكوّن من اسم شرط " من " وصلته " يجتهد " بدعوى أنّ هذه الأداة في الأصل اسم موصول .

والمعلوم أنّ القدامى فرّقوا بين اسم الموصول " من " الذي عدّوه ناقصاً فلا يكتمل اسماً إلاّ بصلته كما في قولك " جاء من نجح "

حيث يمكن اختزال المركّب الموصولي " من نجح " في اسم فاعل "الناجح"[٩] وبين " من " الاستفهامية التي هي اسم تامّ كما في قولك " مَنْ جاء ؟ " حيث هي مبتدأ . وكذلك " مَنْ " الشرطية التي عدّها ابن هشام اسماً تامّاً في مثل الجملة " من يقمْ أقُمْ معه " حيث هي مبتدأ وخبرها فعل الشرط لا فعل الجواب ولا فعلا الشرط والجواب معاً[١٠]. والذي يدعم رأي القدامى في أنّ " من " الشرطية اسم تام هو أنّها تتضمّن عامل الجزم الذي يعمل في فعل الشرط . ومحال أن يُختزل العامل في المعمول ليكوّن وإيّاه اسماً واحداً !...

لذلك فـ " مَنْ يجتهدْ " مركب إسنادي اسمي يتكوّن من مبتدأ هو " من " وخبره وهو " يجتهدْ " لا من موصول وصلته كما زعم السيّد ثامر الغزي .

فإذا امتنع أن يكون " يجتهد " صفة لأنّ " منْ " معرفة أو حالاً لأنّ المقام مقام شرط لا مقام حالية فالاحتمال الوحيد الممكن هو أن يكون خبراً ...

وليس ثمّة مانع من أن يكون هذا المركّب الإسنادي مبتدأ للجملة الشرطية كلّها لأنّ النحاة ذكروا ثلاثاً وعشرين حالة يبتدأ فيها بالنكرة فلِمَ لا تكون هذه الحالة الرابعة والعشرين ؟

والواضح في كلام صاحب المقال أنّه غير مطّلع على قضية "الشرط " في المصادر والمراجع النحوية العربية . وإلاّ فيم نفسّر استغرابه تحليلي للجملتين " من يجتهدْ ينجحْ " و" من تنهرْ يَنْقَمْ عليك؟ ".

انظر مثلاً ما قاله ابن هشام في اسم الشرط " مَنْ " :

" إن وقع بعدها فعل قاصر فهي مبتدأة نحو " مَنْ قام " ونحو " من يَقُمْ أقُمْ مَعَه " والأصَحُّ أنّ الخبر فعل الشرط لا فعل الجواب وإن وقع بعدها فعل متعدّ فإن كان واقعاً عليها فهي مفعول به نحو " من يُضلل

الله فلا هادي له " وإن كان واقعاً على ضميرها نحو " من رأيته " فهي مبتدأة..."[11].

ونجد المذهب نفسه في إعراب مثل هذه التراكيب عند محمد التونجي وهو معاصر وذلك في قوله : " تُعرب " من " الشرطية مبتدأ إن كان فعل الشرط متعدّياً استوفى مفعوله : " من يَعمل سوءاً يُجزيه " ومفعولاً به إذا كان فعل الشرط متعدياً ويحتاج إلى مفعول به " من تُقابلْ أقابلْ "[12].

وهل يخرج إعرابي الذي استغربه الأستاذ ثامر الغزّي عن هذا الاتجاه الغالب لدى القدامى والمحدثين ؟!

على أنّ ما يدعو إلى الاستغراب فعلاً هو خلطه بين المركّب باسم الشرط والمركّب بالموصول الاسمي وقد فرّق بينهما القدامى تفريقاً تاماً معتبرين اسم الشرط معادلاً لاسم الاستفهام في التمام وواصفين اسم الموصول بالناقص الذي لا يكتمل اسماً إلاّ بصلته . وفي هذا يقول ابن يعيش متحدثاً عن " ما " الشرطية المطابقة من حيث الإعراب لـ " من " الشرطية " :

" إن كان الشرط فعلاً غير متعدّ كان الموضع رفعاً بالابتداء نحو: ما أقمْ أقُمْ " و" ما تقُمْ أضْرِبْ " كما أنّها في الاستفهام كذلك وإن كان متعدياً كانت منصوبة الموضع به ... كما أنّها في الاستفهام كذلك "[13].

ثمّ إن الذي يحمل على الاستغراب أكثر من هذا أن الكاتب يخلط بين الجملة التامّة والتركيب الإسنادي الفرعي وذلك في قوله إنّ التركيب الإسنادي يستوجب الإفادة غير المتوفّرة في " من يجتهدْ " . فالتركيب الإسنادي يكون مفيداً إذا جاء جملة نحو : " نجح صالح " أو " البحر هائج " أمّا إذا كان تركيباً إسنادياً فرعياً فما هو مفيدٌ بالضرورة وفي ذلك يقول ابن هشام : " تسمعهم يقولون جملة الشرط ، جملة الجواب ، جملة

الصلة وكل ذلك ليس مفيداً فليس بكلام "[١٤]. فبأيّ حقّ تشترط في التركيب الإسنادي الفرعي أن يكون مفيداً ؟ إنّما شرطه أن يشتمل على مسند ومسند إليه وكفى !.

ولعلّ الحجّة الأكثر إقناعاً التي ستمنع الأستاذ مستقبلاً من الاستمرار في الخلط بين اسم الشرط الموصولي واسم الموصول هو أنّ الجملة التالية :

" مَنْ يكر مني أكرمه " يجوز في فعليها الجزم والرفع ورفع الأوّل مع جزم الثاني . ففي الحالة الأولى " من " شرطية وفي الحالة الثانية موصولة وفي الحالة الثالثة استفهامية .

يقول ابن هشام في هذا الصدد : " تقول : " من يكرمني أكرمه " فتحتمل " من " الأوجه (التالية) : فإن قدّرتها شرطية جزمت الفعلين أو موصولة رفعتهما أو استفهامية رفعت الأوّل وجزمت الثاني "[١٥].

" فمن " الموصولة يمكن اختزالها فيما بعدها فتقول : " المكرِم إيّاي أكرمُه ". لكنّ مثل هذا الاختزال لا تقبله العربيّة إذا كانت " من " شرطيّة إذ لم يرد في أي نصّ قديم ولم يشر إليه أي معجميّ أو نحوي . ولمّا صح ذلك ثبت أن جملة الشرط ليست ، بأيّ حال ، صلة . إنّما هي – كما قال القدامى وتابعناهم نحن في ذلك – " خبر ".

ولا أتوقّف عند ما زعمه الكاتب عن وجود تناقض بين اعتباري المركّب بحرف الشرط " مفعولاً فيه للمكان والزمان معاً " ثمّ مفعولاً لا يفيد الشرط لأنّي لا أقطع بصحّة الرأي الأول بل أوردته لمجرّد الدعوة إلى مزيد من البحث عن حلّ لهذه الإشكالية . وكلامي ، هنا ، جاء واضحاً جداً أيضاً ، لكن الكاتب – سامحه الله – أصرّ على وجود تناقض فيه .

المسألة السادسة : المركّب التوكيدي :

حاولت ، في هذا الباب ، أن أجد حلاً للمركّب بالتوكيد اللفظي كما في قولك " جاء جاء الولَدُ " غير الحلّ الذي ارتآه جمهور النحاة وهو أنّ الفاعل هنا للفعل الأول فيكون الفعل الثاني وفاعله المضمر عندئذ جملة اعتراضية[١٦].

والحلّ الذي اهتديت إليه هو أنّ الفعل الثاني ليس فعلاً حقيقياً بل لغواً أي تركيباً صوتياً وظيفته تأكيد الفعل الأول بالتكرار . وبذلك يمكن إعراب " جاء جاء " فعلاً مؤكداً أي مركّباً توكيدياً يتألّف من مؤكَّد (الفعل) وتوكيد (اللغو). ووظيفة هذا المركّب الجامع بين الفعل واللغو هو فعل واحد لا فعلان .

لكن صاحب المقال لم يفهم هذا المقترح فاتهمني بأنّي " أخلط بين شروط استقلال التركيب الإسنادي وعدمه " و " بالتغافل " عن أنّ الفاعل لا يكون لفعلين " مع أنّي أوضحت في كتابي أنّ في الجملة المذكورة فعلاً واحداً هو " جاء " الأوّل وأن الثاني هو بمنزلة الصّدى الصوتي له .

المسألة السابعة : إعراب " دكّا دكّا " في قوله تعالى " كلا إذا دكّت الأرض دكّا دكّا ..." (سورة الفجر) :

ذهب الكاتب إلى أن وظيفة المركّب " دكّا دكّا " ، هنا ، مفعول مطلق لا حال . وتجدر الإشارة ، في هذا الصدد ، إلى أنّ النحاة القدامى ذهبوا المذهب الثاني لأنّ المقصود في الآية الكريمة ليس الشدّة بل وقوع الحدث على مراحل . ومثل ذلك في قوله تعالى : " وجاء ربّك والملائكة صفّاً صفّاً ". (السورة نفسها) .

المسألة الثامنة : المركّب الحالي :

ذهب صاحب المقال إلى أنّ المركّب الحالي يتكوّن من صاحب الحال والحال مطلقاً وتبعاً لذلك فلا توجد حال " مفردة البتّة ".

لا مانع عندي من قبول هذا التأويل لأنّ ارتباط الحال بالفعل في مثل هذا الإعراب يبقى ضمنياً كما أنّه يقدّم حلاً لمشكل بيداغوجي وهو وجود ثلاثة أنواع من الحال : الحال المفرد والمركّب الحالي والمركّب بواو الحال .

المسألة التاسعة : سوى الاستثنائية :

ذهب الخليل وسيبويه إلى أن " سوى " الاستثنائية بمعنى المكان لأن " السّوى والسُّوى والسواء المكان المستوي "[١٧] ودلالتها على الاستثناء مجازيّة . فإذا قلت : " جاء الرجال سوى عليّ " فالمقصود هو " جاء الرجال مكان عليّ أي بدلاً منه ".

هذا الإعراب منطقي . فلم عدّني الكاتب " دوغمائياً " في الأخذ به ؟

أمّا فيما يخصّ اعتباره الجملتين " جاء الأولاد سوى عليّ " و"جاء الأولاد إلاّ علياً " بمعنى واحد فإنّ هذه المطابقة في المعنى لا تلغي اختلاف الجملتين من حيث التركيب . ومردّ ذلك إلى أن " إلاّ " حرف وسوى " اسم ".

خاتمة

هكذا نرى ، إذن ، أنّ جل المسائل التي أثارها الأستاذ ثامر الغزّي قابلة للنقاش ومحتاجة إلى مزيد من البحث والتمحيص وإعمال النظر . ولا نظن كاتبنا قد أجاب عنها الإجابة الشافية . ولذلك تقبّلنا نقد الزميل بارتياح وانشراح بالغين لاسيما أنّه بنشره هذا المقال في مجلّة "علامات في النقد " الواسعة الانتشار عربياً قد نقل ، لأوّل مرة ، المناقشات العلمية التي اعتدنا الخوض فيها داخل الجامعة التونسية إلى فضاء عربي أرحب . وهو ما يتيح لأشقائنا في سائر أنحاء وطننا الكبير فرصة الاطلاع عليها ومشاركتنا فيها .

وفي الختام ، ننهي هذا الردّ بتحديد ثلاثة شروط أساسية يتوقّف عليها تقدّم المدرسة النحوية التونسية في المستقبل وهي :

– الفصل التام بين ما هو إعرابي تركيبي وما هو تداولي . وقد بدأ هذا الفصل بعدُ ، لكن ينبغي أن يشارك فيه النحاة درءاً لمخاطر الإسقاط والنقل الحرفي عن المصادر الغربية .

– تعميق المعرفة الأصولية للصيغ والتراكيب العربية على ضوء نتائج الدراسات الحامية السامية .

– الانعتاق من ربقة المنطق الصوري الذي جمّد النحو العربي بعد القرن الرابع الهجري وأفقده طبيعته الوصفية التجريبية الأصليّة .

هوامش

١ – انظر : أسعد أحمد علي : " تهذيب المقدمة اللّغوية للعلائلي ". دار السؤال للطباعة والنشر . دمشق ط ٣، ١٩٨٥ ص ص ٨٠ – ٨٧ .

٢ – انظر : الأنباري : " الإنصاف في مسائل الخلاف ". تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد . مطبعة السعادة بمصر ١٩٦١ ٢٣٥/١ – ٢٤٥ .

٣ – انظر مثلاً : Naville (Edouard) : “ Evolution de la langue Egyptienne et des langues sémitiques”. Librairie Paul Genthener. Paris 1920 p. 56.

٤ – انظر مثلاً : Fleisch (H) : Introduction à l'étude des langues sémitiques”. Adrien Maisonneuve. Paris 1947 p. 38 - 39.

٥ – انظر : " شرح ابن عقيل ". نشر المكتبة الحديثة ودار ابن زيدون . بيروت د. ت ٦٤/٢ .

٦ – انظر : سيبويه : " الكتاب ". تحقيق عبدالسلام هارون . القاهرة ١٩٦٦ – ١٩٧٧. ٢٣١/١ – ٢٣٢ وابن جنّي : " الخصائص ". تحقيق محمد علي النّجار . دار الكتب المصرية . القاهرة ١٩٥٢ ١٩٦/٢ وابن يعيش : " شرح المفصل ". عالم الكتب ومكتبة النهضة . بيروت ١١٨/٢ – ١٢٠ .

٧ – انظر : ابن يعيش : " شرح المفصل " ١١٨/١ وابن عقيل : " شرح " ٣٢/٢ وابن هشام : " شرح قطر الندى ". تحقيق محيي الدين عبدالحميد . دار إحياء التراث العربي . بيروت ١٩٦٣ ص ٢٥٣. وقد اشترط هؤلاء النحاة وغيرهم في الإضافة اللفظية أن يكون المضاف فيها صفة أي اسم فاعل أو اسم مفعول أو صيغة مبالغة أو صفة مشبهة أو اسم تفضيل .

٨ – انظر : ابن عقيل : " شرح " ٦٩/٢ .

٩ – انظر : ابن يعيش : " شرح المفصل " ١٣٨/٣ .

١٠ – انظر : ابن هشام : " مغني اللبيب ". دار إحياء التراث العربي . بيروت د. ت ٤٦٦/٢ – ٤٦٧ .

١١ – المصدر نفسه : ابن عقيل : " شرح " ٦٩/٢ .

١٢ – محمد التونجي : " معجم الأدوات النحوية ". دار الفكر . بيروت ١٩٨٨ ص ص ١١٣ – ١١٤ .

١٣ – ابن يعيش : " شرح المفصل " ٥/٤ .

١٤ – ابن هشام : " المغني " ٣٧٤/٢ .

١٥ – المصدر نفسه ٣٢٩/٢ .

١٦ – انظر : ابن هشام : " شرح قطر الندى " ص ص ٢٩٠ – ٢٩١ .

١٧ – انظر المصدر نفسه ٢/٣٥٠ وابن يعيش : " شرح المفصّل " ٢/٨٣ .

* * *